Silencio

John Biguenet

Traducción de Matías Battiston

Silencio

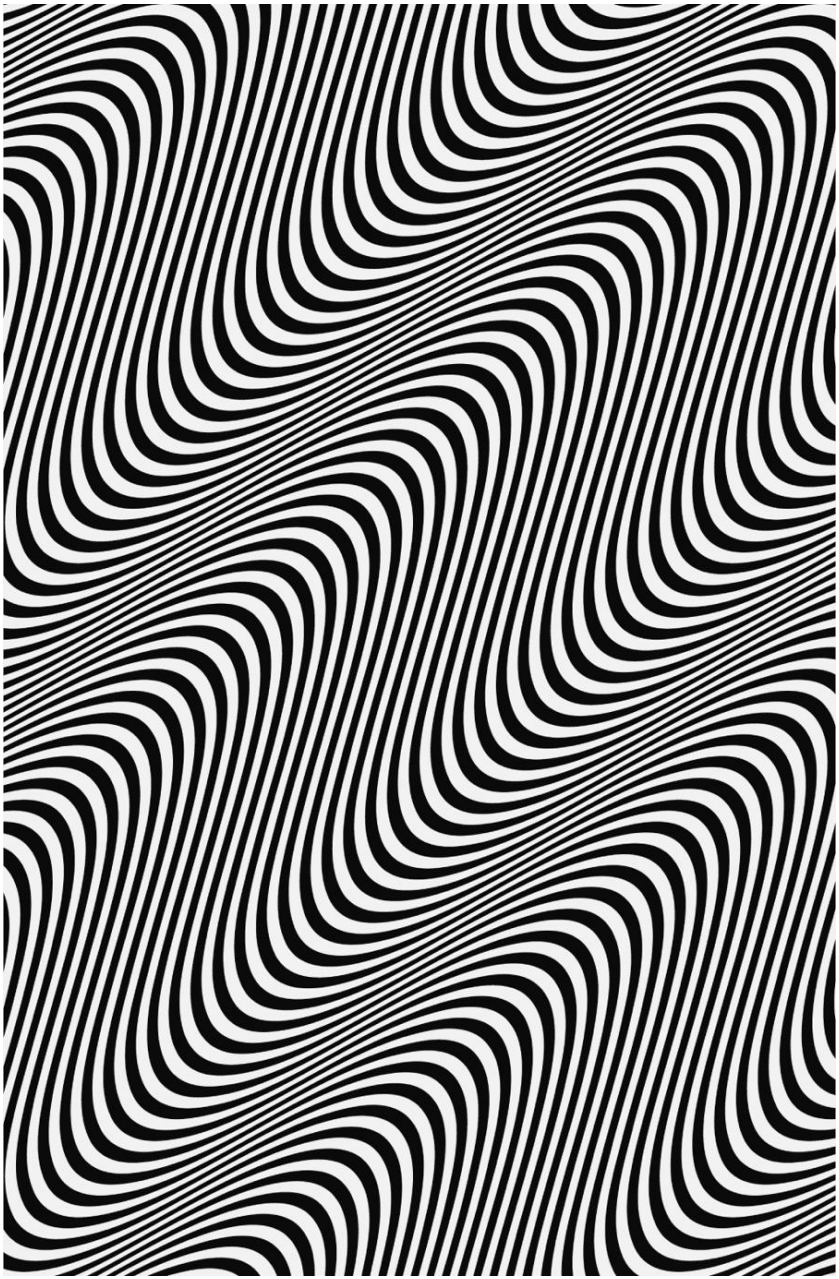
John Biguenet

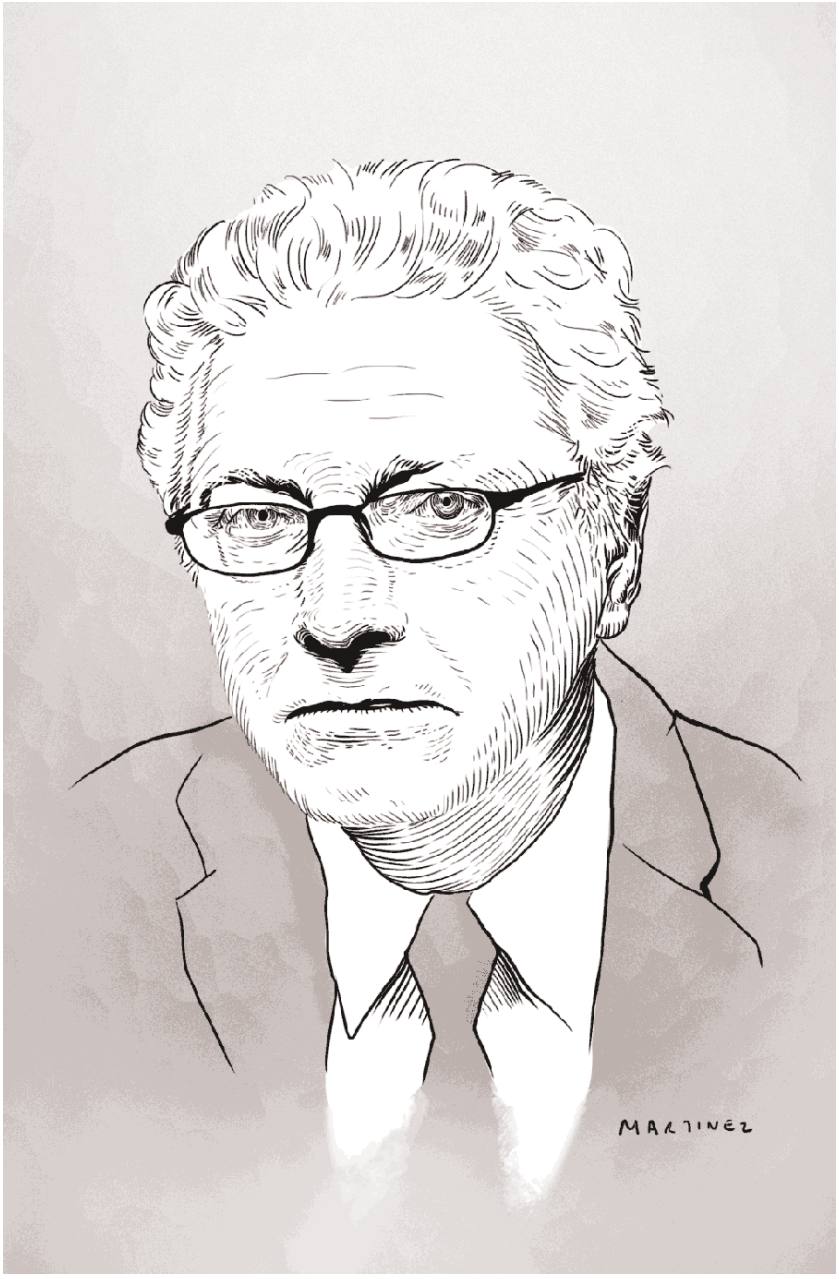
Traducción de Matías Battistón

John Biguenet vive en Nueva Orleans. Obtuvo el premio O. Henry por sus cuentos cortos.

Lleva publicados diez libros y seis de sus obras de teatro han sido producidas y representadas en diversas ciudades.

Fue presidente de la Asociación de traductores de Estados Unidos y sus trabajos fueron traducidos a más de diez idiomas.




MARTINEZ

Biguenet, John

Silencio /

John Biguenet

. -

1ª ed.

-

Ciudad Autónoma de

Buenos Aires

:

EGodot Argentina

, 2021. Libro digital, EPUB. Traducción de: Matías Battistón.

ISBN:

978-987-4086-88-4

1.

Ensayo Filosófico

.

2. Ensayo Sociológico

I. Battistón, Matías, trad.

II. Título

CDD 190

ISBN edición impresa:

978-987-4086-85-3

Título original Silence

© 2015, John Biguenet

This translation of Silence is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Inc. and International Editors Co.

Traducción Matías Battistón

Corrección Renata Prati

Diseño de e interiores Víctor Malumián

Ilustración de John Biguenet Juan Pablo Martínez

© Ediciones Godot

edicionesgodot.com.ar

info@edicionesgodot.com.ar

Facebook.com/EdicionesGodot

Twitter.com/EdicionesGodot

Instagram.com/EdicionesGodot

YouTube.com/EdicionesGodot

Buenos Aires, Argentina, 2021

Digitalizado en EPUB 3.2 por DigitalBe

(ENE/2021)

Información de Accesibilidad:

Amigable con lectores de pantalla: Si.

Resumen de accesibilidad: Esta publicación incluye valor añadido para permitir la accesibilidad y compatibilidad con tecnologías asistivas. Las imagenes en esta publicación están apropiadamente descriptas en conformidad con

WCAG 2.0 AA

.

EPUB Accesible en conformidad con:

WCAG-AA

Peligros: ninguno

Certificado por: DigitalBe

Silencio

John Biguenet

Traducción

Matías Battistón

Para Sha

El resto es silencio

William Shakespeare

I

1. ¿Qué es el silencio?

Podemos suponer que en algún lugar del cosmos, donde aún no hay rastros de la especie humana, nos espera una zona de silencio (que no dejará de recular, por supuesto, ante el avance de futuros exploradores), un gran mar de quietud impoluto de todo movimiento, un territorio virgen totalmente callado. Pero nuestra imaginación nos engaña si pensamos que el silencio es un destino al que podríamos llegar algún día.

De igual modo, ya en un plano menos poético, si damos por sentado que el silencio no es más que la ausencia de ondas sonoras o, más exactamente, la ausencia de un medio capaz de transmitir ondas sonoras, quizá estemos en lo cierto, pero estaríamos ignorando algo vital: el silencio es una medida de las limitaciones del ser humano. Este libro habla de lo que está más allá del espectro que abarcan nuestros oídos, y que por ende forzosamente nunca podremos experimentar de un modo físico. El silencio, a fin de cuentas, es un término que reservamos para lo que no podemos percibir, lo inaudible. (Claro que, si no podemos oír el silencio, ¿qué experimentan los sordos, entonces?).

Las consecuencias de este razonamiento son más fáciles de entender si pensamos en la vista y el órgano análogo al oído: el ojo. Estamos muy acostumbrados a la distinción moderna entre lo visible y lo invisible. Así como creemos en la existencia de una realidad silenciosa (en la eficacia del silbato para perros, por ejemplo, que inaudiblemente llama a nuestras orejudas mascotas), aceptamos la existencia de los hadrones y los quarks que la integran. Nuestros científicos nos han convencido de que efectivamente existen fenómenos invisibles a nuestros ojos por ciertas limitaciones ópticas. Y confirman su existencia a través de observaciones indirectas, muchas veces de lo más ingeniosas.

De este modo, la ingenua fe que antes expresábamos mediante frases llenas de sentido común, como “ver para creer”, hoy cede ante nuestra moderna tendencia a creer en cosas que no se ven: un

mundo más allá de los sentidos. No ponemos en duda, por ejemplo, el entramado básico de la materia, tejido de invisibles protones, neutrones y electrones según creemos, pero que sin embargo es totalmente fantástico si no respaldamos nuestra creencia con conocimiento matemático.

Y esta costumbre de extender el mundo natural para incorporar lo invisible y lo inaudible está cada vez más difundida, incluso si la modernidad se opone con uñas y dientes a otras formas de invisibilidad e inaudibilidad, por lo general desestimadas en la actualidad como elementos sobrenaturales. Se supone que debemos reconocer la existencia de la radiación que proviene del centro de nuestra galaxia, que no podemos ver ni oír, pero sí medir con un radiotelescopio, dispositivo cuyo mismo nombre sugiere la unidad de la realidad que ni nuestros ojos ni nuestros oídos perciben. Al mismo tiempo, la opinión pública es cada vez más unánime en tildar a los hechiceros de charlatanes o en afirmar que creer en fantasmas es síntoma de algún trastorno psicológico.

Sin duda es fácil aceptar todo esto, hasta que uno intenta distinguir las cosas invisibles e inaudibles que nos parecen ridículas de aquellas otras que nos parecen dignas de veneración. Por ejemplo, ¿cuál es la diferencia entre los ocultistas y el clero de las religiones establecidas? Si indagamos un poco más, podríamos preguntarnos también si Juana de Arco, una santa incluida en el martirologio de la Iglesia católica, respondía realmente a voces celestiales o si más bien no sufriría de alucinaciones auditivas, hoy en general asociadas por los expertos clínicos a la esquizofrenia y la psicosis.

Desde luego, sería pretencioso imponerle al lector respuestas a preguntas así. Pero es difícil negar nuestra actual predisposición a reconocer que existe un universo de fenómenos inaudibles e invisibles descubiertos solo en los últimos siglos, mientras ponemos en duda (y rechazamos cada vez con mayor frecuencia) la existencia de otros fenómenos que también están más allá de los límites de nuestros sentidos, aunque hayan sido aceptados por todos durante miles de años.

Una encuesta realizada por Harris Insights & Analytics a fines de 2013 reveló que la cantidad de adultos en los Estados Unidos que creían en Dios, por ejemplo, había caído del 82 al 75% en apenas

cuatro años, con resultados similares cuando era cuestión de creer en milagros, el cielo, el más allá, los ángeles, los demonios y las brujas [1]

. Por si hace falta evidencia, en un artículo de 2015 publicado por The Wall Street Journal puede leerse que las autoridades eclesiásticas de los Países Bajos prevén el cierre de casi 1100 de las 1600 iglesias católicas del país en la próxima década, y de 700 iglesias protestantes en los próximos cuatro años. En Alemania se han cerrado 515 iglesias en los últimos diez años, mientras que 200 iglesias danesas se consideran inviables a esta altura [2]

.

Por un lado, hemos aprendido a ir más allá de nuestros sentidos, descubriendo aquello que antes estaba fuera de nuestro alcance. Por otro lado, los protocolos creados para verificar dicho conocimiento fueron tan exitosos que nos han llevado a un creciente escepticismo frente a cualquier fenómeno imperceptible que se resista a nuestros métodos de confirmación.

Así que, a pesar de ser algo que conocemos íntimamente, el silencio, de hecho, es un dominio sobre el cual solo podemos hacer conjeturas, a veces validadas por los científicos, mientras que el reino al que solía pertenecer, el de lo inefable, sigue contrayéndose.

Pero incluso aunque el silencio nunca deje de eludirnos, la noción de un supuesto vacío es, como el cero (ese símbolo provisorio), un objeto de una utilidad inagotable, y de un valor que no para de aumentar en un mundo clamoroso.

Pies de página

1

. “Americans’ Belief in God, Miracles and Heaven Decline”, Harris Interactive, 16 de diciembre de 2013. Visto el 22 de febrero de

2015. bit.ly/31kpm0Q

2

. Naft ali Bendavid, “Europe’s Empty Churches Go on Sale”, The Wall Street Journal, 3-4 de enero de 2015, A8.

II

2. Vender silencio

Esta aseveración parece obvia: "…und wavon man nicht reden kann, darueber muss man schweigen" ("…y sobre lo que no puede hablarse, se debe guardar silencio"), y es el pedido que hace Ludwig Wittgenstein en su Tractatus Logico-Philosophicus de 1922, un pedido para que se respeten los límites del lenguaje, más allá de los cuales, según explica luego el filósofo, se cae en el sinsentido. Pero el silencio es mucho más que el tributo que rendimos a la ignorancia, la tímida confesión que suspiramos con vergüenza, la plegaria que dirigimos a lo inefable.

Hoy en día el silencio también es una commodity, que se compra y vende a precios comparables con los de los bienes más codiciados. "Démonos el lujo del silencio", escribe Jane Austen en Mansfield Park. Lamentablemente, el costo de ese lujo tiende a alejarlo cada vez más del presupuesto de la mayoría.

"Gran parte del lujo ahora está relacionado con el sonido del silencio", reconoce Jonah Disend de Redscout, empresa de desarrollo de marcas, quien pone como ejemplo los retiros donde está vedado el uso de celular. Mark Ellwood, por su parte, describe todo lo que hizo la marca de relojería suiza Vacheron Constantin para garantizar que un solo mecanismo de uno de sus relojes de pulsera, valuado en 409.900 dólares, fuera completamente silencioso:

El sonido ocupa un lugar central en la nueva obra maestra de Vacheron Constantin. Su equipo técnico trabajó para crear el sonido más puro posible, desarrollando un regulador de velocidad silencioso a fin de minimizar el ruido de fondo. El aparato usa pequeños tornillos y rotores en lugar del sistema tradicional a palanca, para eliminar hasta el menor zumbido. Este mecanismo, llamado regulador de sonería volante, es tan complejo que solo cinco relojeros de la empresa están capacitados para construirlo,

cada cual con al menos quince años de experiencia en horología [3]

.

Admiramos la elegancia de esta solución, que logra silenciar un sonido tan mínimo a través de una gran muestra de ingeniería horológica y la destreza de eximios relojeros, pero en general quienes cobran un cargo adicional por el silencio son precisamente los que han generado el ruido del que queremos escapar.

Pocas industrias, como la del transporte aéreo, son tan agresivas a la hora de cobrar por disminuir el escándalo que ellas mismas producen. Pero mientras que las aerolíneas se han vuelto extorsivas a la hora de exigir dinero a cambio de servicios que antes eran gratuitos, las quejas por esos cargos adicionales rara vez abarcan el elevado precio de admisión de las salas de espera vip en los aeropuertos, que se encuentran entre las más exitosas boutiques del silencio.

Para cualquiera que haya tenido que soportar los estridentes anuncios de cambios de puerta de embarque o las últimas llamadas de un vuelo, o usar el teléfono de cortesía más cercano, o que haya padecido los altoparlantes que emiten música ambiental a todo volumen o al locutor de la última nota de cnn sobre la obesidad de las mascotas en Estados Unidos, o que se haya sobresaltado por los bocinazos del carrito que lleva a algún inválido por toda la terminal, no resultará nada sorprendente que lo más placentero de la sala de espera vip sea la luz tenue y la menor intensidad sonora que encontramos en el hall de recepción. Porque más allá de las papitas fritas y la fruta fresca gratis, de las gaseosas y los vinos de cortesía, y de la selección de revistas que ofrecen para que uno se entretenga leyendo, la gente paga por tener dónde refugiarse del bullicio de la terminal.

Estas salas suelen separar las áreas de trabajo, muy silenciosas, de los bares alfombrados y los salones de juego para los niños. Hasta en las áreas más animadas, donde las pantallas de los televisores muestran noticias del mercado y partidos de distintos deportes,

suele mantenerse cierto decoro, y toda agitación es excepcional. Estos espacios, que las aerolíneas ofrecen a los pasajeros de primera clase y a los viajeros frecuentes con membresías anuales, dejan muy en claro, tanto en sus anuncios publicitarios como en sus discretos puntos de acceso, que segregar el ruido del silencio es una manera de segregar entre clase y clase.

American Airlines, por ejemplo, promociona explícitamente su "Admirals Club" como una expresión de distinción: "Considere su estadía en la sala de espera del Admirals Club como un oasis de paz, lejos de todo el trajín del aeropuerto. Porque sabemos que disfrutar de un pequeño espacio exclusivo puede hacer que uno se sienta muy, muy grande". A cambio de una cuota anual de 500 dólares, el United Airlines Club promete que uno podrá "relajarse en un entorno sofisticado mientras espera su vuelo". No sorprende que muchos de estos clubs tengan un código de vestimenta.

Asociar silencio con poder adquisitivo no es una estrategia de marketing novedosa, desde luego, pero sucede que unir tranquilidad y privilegio es el fin mismo de las salas de espera vip de las aerolíneas.

Que el silencio siente una gran reverencia hacia el dinero se vuelve todavía más evidente una vez que el pasajero está volando, porque no solo es posible mitigar el ruido en el aeropuerto, sino también en el avión mismo. Implementados por primera vez en 1986 para proteger la audición de los pilotos, los auriculares Bose con reducción de ruido se han utilizado en el trasbordador espacial de la NASA y en la Estación Espacial Internacional. Estos auriculares a batería, hoy disponibles para consumo masivo en modelos que cuestan de 300 dólares en adelante, pueden anular el estruendo de los enormes motores de reacción a unos pocos metros de distancia. Como heredé un par de auriculares cuando falleció un pariente mío, puedo dar fe del efecto extraordinario que tiene esta tecnología: se llega menos cansado de un largo vuelo cuando se viaja casi en silencio.

Por supuesto, la empresa Bose sabe muy bien lo atractivo que les parecerá eso a los demás pasajeros durante un vuelo tan agotador. Así que cada par de auriculares tiene un pequeño compartimento con "tarjetas de cortesía" en francés y en inglés para darle a

cualquiera que pregunte dónde se consiguen.

De este modo, a cambio de una membresía de 500 dólares y unos auriculares de 300, uno puede volar en silencio, un lujo que —como la mayoría de los lujos— empieza a parecer menos un lujo y más una necesidad si nos lo permitimos con frecuencia.

Para ser justos, tengo que admitir que a veces los vuelos son silenciosos en todas las clases. Desde luego, esos interludios de calma expresan algo más que tranquilidad.

Una mañana muy temprano, en un viaje corto de Nueva Orleans a Houston, mientras el avión aceleraba en la pista, todos los pasajeros nos sumimos en un preocupado silencio cuando una monja empezó de repente a rezar el rosario en voz alta, como si supiera algo que nosotros ignorábamos. Otros se le unieron en sus avemarías y padrenuestros, a la vez que la fuerza del despegue nos hundía en nuestros respaldos. Solo una vez retraído el tren de aterrizaje y superados los diez mil pies de altura oímos cómo uno de los miembros de la tripulación explicaba por el altoparlante que muchos de los pasajeros estaban en camino a Medjugorje, en lo que en aquel entonces era Yugoslavia, donde la Virgen se les había aparecido a seis adolescentes en 1981. Esos peregrinos, nos informaron, iban a rezar durante todo el trayecto a Texas.

Aunque nuestra angustia silenciosa terminó disipándose, muy para nuestro alivio, en aquel corto viaje —por lo menos una vez que supimos por qué rezaban esas personas—, lo cierto es que en otra ocasión, una década después, el silencio duró sin interrupciones hasta aterrizar el avión.

Después de una gira por la publicación de un libro, un viernes por la tarde, tomé un vuelo a casa desde St. Louis. Cuando estábamos por alcanzar la altitud de crucero, el sistema eléctrico de la cabina titiló en medio de un anuncio. Miramos en silencio cómo las azafatas, preocupadas, cruzaban rápido el pasillo, pero un momento después sonó el altavoz y el piloto explicó tranquilamente que, si bien uno de los sistemas eléctricos había fallado, el vuelo seguiría hasta Nueva Orleans, porque todas las funciones esenciales estaban replicadas en los tres sistemas del avión. Mientras trataba de calmarnos, el segundo sistema eléctrico falló de un modo más bien

dramático. Al activarse el tercer sistema y restablecerse la energía, el piloto nos informó, en un tono más seco, que volveríamos a St. Louis. Durante los veinte minutos que tardó el regreso, reinó eso que tan inquietantemente llamamos “un silencio sepulcral”. Nadie, ni siquiera los niños, hizo el más mínimo sonido, hasta que todos aplaudieron al piloto cuando el avión aterrizó de nuevo.

Así que el silencio, en mi experiencia, puede darse de dos maneras en un vuelo: como un lujo o como algo espeluznante. Pero este no es el único medio de transporte que exige un pago adicional para que sus consumidores eludan el ruido que produce.

En 2014, por ejemplo, en un artículo comparativo sobre el consumo de combustible, la revista Road & Track llegó a una conclusión que nadie esperaba: “El auto a nafta más rendidor de los Estados Unidos no es el Prius. No van a poder creer cuál es”. La revista declaró vencedor a un Mercedes, y explicó: “No tenemos nada contra el Prius (es toda una maravilla tecnológica), pero es un auto creado solo para ser eficiente, y eso se nota cuando uno está al volante. En cambio, el E250, valuado en 52.634 dólares, es un auto de lujo, que por añadidura tiene un consumo bajísimo. Pesa 454 kg más que el Toyota, pero da la impresión de que cada gramo de esa diferencia se invirtió en reducción de ruido y lujo” [4]

. Cabe notar que la “reducción de ruido” es el único lujo que resalta el autor.

Otro artículo, publicado en 2015 por The Wall Street Journal, pone aún más énfasis en ese aspecto del Mercedes: “Mercedes-Maybach S600: el silencio es ensordecedor”. Al describir lo increíblemente silencioso que es este sedán, cuyo modelo más barato cuesta 190.275 dólares, el autor explica que el silencio no solo es ensordecedor, sino directamente enfermizo:

Me estoy mareando. Hay algo en este coche que está haciendo estragos en mi sistema vestibular (…)

Según afirma la empresa, nunca ha habido un auto producido en serie que tuviera una cabina trasera tan silenciosa como esta. De hecho, Daimler desarrolló la aeroacústica en su nuevo túnel de viento con pista rodante, en el que pueden realizarse experimentos con flujos de aire en distintos ángulos y vientos laterales. Cuanto más grande sea la puerta —y las del Maybach son bastante grandes —, más probabilidades hay de que un viento lateral separe la puerta del marco, lo que crea pequeños puntos problemáticos de acústica. Por eso las junturas de las puertas parecen un traje de neoprén arrugado.

Sea como fuere, el ruido del viento es prácticamente inexistente. Las llantas y la vibración apenas si producen alguno. Y entonces reconozco lo que estoy sintiendo. Es la misma náusea que produce un simulador.

Es común que la sientan incluso pilotos experimentados, cuando los simuladores con pantallas envolventes en 3D les dicen una cosa a sus cerebros y su propio oído interno les dice otra. El Mercedes-Maybach S600 tiene tantos mecanismos y materiales silenciadores que la información sensorial se reduce hasta volverse casi imperceptible, por lo menos desde el asiento trasero [5]

.

Al parecer, los ricos están dispuestos a soportar hasta la náusea para darse el lujo del silencio.

Pero si el silencio enferma a los ricos, el ruido es una aflicción de los pobres. Alex Lockwood, en una reseña en el sitio Counterfire del libro Why Noise Matters, de John Stewart, editado por Earthscan en 2011, señala el efecto desproporcionado que tiene el ruido en aquellas personas que viven en la pobreza:

Alrededor de los 50 decibeles, la gente empieza a molestarse por el

ruido durante el día (o alrededor de los 30 decibeles cuando es de noche). Cerca de los 55 decibeles (cada 10 decibeles se duplica el sonido), la molestia se vuelve extrema. El umbral de dolor para el ser humano se encuentra arriba de los 130 decibeles, aunque la pérdida gradual de audición debido al ruido continuo es un problema más grave a nivel mundial. Uno de los puntos fuertes de Why Noise Matters es que aborda la contaminación sonora como un fenómeno que abarca al mundo entero. Si bien no se trata de una investigación exhaustiva (ni pretende serlo), enfocar el problema a nivel mundial resalta las desigualdades entre las experiencias de la contaminación sonora que tienen los ricos y los pobres, los países desarrollados y los países en vías de desarrollo, y lleva a la pregunta de por qué no se estará haciendo más para combatir el ruido como una injusticia social. El ruido, como otras formas de contaminación, es un problema de clase.

Por ejemplo, una encuesta realizada por Ipsos MORI en 2003 reveló que casi el 20% de las personas en el Reino Unido con ingresos menores a las 17.500 libras esterlinas al año frecuentemente oían ruidos de sus vecinos, incluyendo el 93% de la gente en viviendas sociales. En cambio, solo el 12% de la gente con ingresos de más de 30.000 libras podía oír a sus vecinos. A nivel mundial, la brecha entre la paz de los ricos y el bullicio de los pobres aumenta según donde uno viva. En casi todos los países, desde los desarrollados como el Reino Unido hasta la India, Tailandia y toda África, dado que los pobres tienen más probabilidades de vivir cerca de grandes fuentes de contaminación sonora (carreteras, aeropuertos, industrias), son ellos los que sufren desproporcionadamente las mayores molestias. El ruido no solo es un tipo de contaminación a menudo ignorada, sino que hoy tiende a ser también lo que Les Blomberg, director ejecutivo de Noise Pollution Clearinghouse [6]

, llama “ruido de segunda mano”. Es cada vez más común que quienes lo sufren no sean quienes lo producen [7]

.

Los silenciosos espacios del capital protegen a los más pudientes del barullo de la pobreza, pero para los pobres, la batahola de la vida moderna —como otras formas de contaminación— es ineludible. Y a medida que el ruido sigue avanzando inexorablemente hacia los recovecos más pacíficos de la naturaleza, puede que hasta a los ricos se les termine haciendo imposible retirarse a un lugar silencioso.

3. En busca de silencio

Larry Blake, dueño de la empresa Swelltone Labs en Nueva Orleans, ha supervisado la posproducción sonora para más de cincuenta películas, entre ellas Contagio, El desinformante, Syriana, La gran estafa, Un romance peligroso y Traffic. Mientras trataba de grabar un silencio de fondo para The Knick, una serie de televisión ambientada en Nueva York a principios de la década del 1900, Blake primero probó captarlo in situ, en las calles de Brooklyn, sin tránsito por varias cuadras a la redonda, pero no fue suficiente. Otro de los lugares a los que fue en busca de un ambiente neutro, libre de vida moderna e insectos, fueron los pantanos de Luisiana en invierno. Sin embargo, hasta ahí era difícil encontrar un lugar donde no se oyera el zumbido de algún tipo de maquinaria: un aire acondicionado, el motor de un auto, una lancha, un tractor, una podadora. A pesar de todos los trucos que la tecnología ofrece para editar sonido, grabar el tipo de silencios que rodeaban a los humanos hace cien años requiere un gran ingenio [8]

.

Y ni siquiera entonces era tan fácil. En su libro Meditaciones del Quijote, publicado hace un siglo, en 1914, José Ortega y Gasset cuenta lo difícil, lo imposible, que es encontrar silencio:

Hay lugares de excelente silencio, el cual no es nunca un silencio absoluto. Cuando callan por completo las cosas en torno, el vacío de rumor que dejan exige ser ocupado por algo, y entonces oímos el martilleo de nuestro corazón, los latigazos de la sangre en nuestras sienes, el hervor del aire que invade nuestros pulmones y que luego huye afanoso. Todo esto es inquietante porque tiene una significación demasiado concreta. Cada latido de nuestro corazón parece que va a ser el último. El nuevo latido salvador que llega parece siempre una casualidad y no garantiza el subsecuente. Por

esto es preferible un silencio donde suenen sones puramente decorativos, de referencias inconcretas [9]

.

La ciencia contemporánea confirma la frustración de Ortega y Gasset en su intento de llegar al “silencio absoluto”:

El lugar más silencioso de la Tierra, una cámara anecoica en Orfield Laboratories, en Minnesota, es tan silencioso que nadie ha logrado soportarlo durante más de 45 minutos.

En su interior no hay ningún sonido. Tal es así que el ruido de fondo de hecho se mide en decibeles negativos: -9,4 dBA. Steven Orfield, el fundador del laboratorio, dice en una entrevista con el sitio Hearing Aid Know: “Desafiamos a la gente a que se siente en la cámara en la oscuridad. Una persona se quedó 45 minutos. Cuando no hay ruido, los oídos se adaptan. Mientras más silenciosa sea la habitación, más cosas se oyen. A veces es el latido del propio corazón, a veces son los pulmones, o el gruñido del estómago. En la cámara anecoica, el sonido pasa a ser uno mismo” [10]

.

Una de las revelaciones de la cámara anecoica es que el silencio “es una experiencia muy desorientadora. Según explica Steven Orfield, es tan desconcertante que hace falta sentarse. En sus palabras: ‘Uno se orienta a través de los sonidos que oye al caminar. En una cámara anecoica, no hay ningún punto de referencia. Se eliminan todas las referencias perceptuales que nos permiten mantenernos en equilibrio y maniobrar. Si uno va a pasar media hora ahí adentro, tiene que estar en una silla’” [11]

.

Esta desorientación espacial no asombraría a quienes alguna vez hayan perdido de repente la capacidad de audición. George Prochnik habló al respecto con Dirksen Bauman, un profesor de estudios culturales relacionados con la sordera en la Universidad de Gallaudet, sobre gente que había perdido la audición súbitamente. “Me imaginé que iba a describir la experiencia psicológica de quedar sumido en un silencio repentino. De hecho, todas las personas en este grupo, al recordar el shock inicial de haberse quedado sordas, dijeron no haber pensado: ‘Ay, qué horror, no puedo oír nada’. Más bien, la sensación que los invadió fue: ‘¿Dónde estoy?’” [12]

.

Antes, en su libro, Prochnik cita a Felix Frankfurter, juez de la Corte Suprema de los Estados Unidos: “Los responsables de la Constitución de este país mandaron a cubrir de tierra la calle afuera del Independence Hall, para que el tránsito no los molestara mientras deliberaban. Nuestra democracia presuponía que el proceso deliberativo era una condición necesaria para que el electorado pudiera pensar y tomar decisiones de manera responsable” [13]

. Incapaces de encontrar un lugar tranquilo para trabajar, incluso hace dos siglos, los autores de la Constitución tuvieron que construir uno.

Seguimos teniendo que esforzarnos para establecer una zona silenciosa. Como bien indica su nombre en inglés, One Square Inch es una organización dedicada a preservar la quietud de “una pulgada cuadrada” de bosque. La idea es que ese pequeño fragmento arbolado, del tamaño de una estampilla, sea, en palabras de Ortega y Gasset, uno de esos “lugares de excelente silencio”.

One Square Inch of Silence es el lugar más silencioso de los Estados

Unidos. Ubicado en la selva Hoh, en el Parque Nacional Olympic del estado de Washington, se encuentra a poco más de cinco kilómetros del centro turístico sobre el monte Tom Creek, en el camino que bordea el río Hoh. Se necesitan unas dos horas para ir a pie desde el estacionamiento del centro turístico hasta este sitio, por un sendero tranquilo entre helechos y árboles ancestrales. La ubicación exacta está marcada con una piedrita roja encima de un tronco cubierto de musgo, en las coordenadas 47° 51.959 N, 123° 52.221 O, a 206,6 metros sobre el nivel del mar [14]

. En la página de referencias en línea el lector podrá encontrar indicaciones para ir.

One Square Inch of Silence se fundó un Día de la Tierra (el 22 de abril de 2005), para proteger y controlar el paisaje sonoro de la naturaleza del Parque Nacional Olympic. La lógica es simple: si un ruido fuerte, como el de un avión al pasar, puede afectar muchos kilómetros cuadrados, entonces un lugar natural, conservado 100% libre de ruidos, también tendrá su efecto muchos kilómetros a la redonda. Calculan que proteger una sola pulgada de tierra de la contaminación sonora beneficiará grandes extensiones del parque [15]

.

A eso nos hemos visto reducidos entonces, a salvar una pulgada cuadrada de silencio para nosotros y para las generaciones futuras. Pero desde luego, en realidad no estamos hablando de silencio. One Square Inch simplemente quiere eliminar el ruido humano para que podamos oír los sonidos de la naturaleza. Y quizá eso sea lo mejor, ya que si nos encontráramos con un silencio de verdad ni podríamos mantenernos de pie, como bien demuestra la cámara anecoica de Orfield.

Al final, la búsqueda por el silencio puede ser un intento de escapar de lo que somos. Ortega y Gasset no fue el único escritor en

reconocer este dilema. En una breve obra de teatro, Silencio, Harold Pinter plantea las contradicciones fundamentales que los humanos enfrentamos cuando buscamos silencio: “A mi alrededor yace la noche. Qué silencio. Puedo oírme a mí mismo. Poner la mano detrás de la oreja y escuchar. Me late el corazón en el oído. Qué silencio. ¿Soy yo? ¿Estoy callado o hablando? ¿Cómo saberlo? ¿Cómo saber algo así?” [16]

.

4. Silencio versus soledad

Damos por sentado que la soledad es una condición del silencio, pero en general suelen ser dos cosas meramente concomitantes. Un rápido examen de ambas nos sugiere que el silencio suele ser una articulación tardía de la soledad, y que empieza a superarla en valor solo cuando las presiones que engendraron ese aislamiento ceden a circunstancias o intenciones más extremas.

La soledad impuesta, por un naufragio o por haber sido abandonados por nuestros pares, como en las aventuras de Robinson Crusoe o el exilio de Filoctetes en la isla de Lemnos, donde lo dejan los soldados griegos en camino a Troya, por ejemplo, es un tropo muy antiguo que se mantiene vigente. Hoy en día, sin embargo, en un mundo decidido a convertir toda isla desierta en un Club Med para las masas o en un retiro de lujo para famosos, un autor necesita mucha creatividad para inventar circunstancias que lleven a un individuo a alguna costa extranjera despoblada y solitaria.

Atravesados por un veloz crecimiento urbano y otros males subsecuentes de la Revolución Industrial, el siglo XIX y los albores del siglo XX parecen haber provocado, al menos en Occidente, una búsqueda obsesiva de soledad. Sin duda debido al influjo de una visión más sentimental de la naturaleza, fomentada por el primitivismo de los siglos anteriores, tanto los escritores europeos como los americanos despotricaron contra los flagelos de la vida en ciudades populosas y reclamaron un regreso a la supuesta soledad del campo.

Podríamos ver esto como una herencia de los románticos, pero ellos mismos estaban muy conscientes de haber sido escindidos de la naturaleza. Como dice William Wordsworth, lamentándose, en su soneto “The World is Too Much with Us” (“El mundo está demasiado con nosotros”): “En la naturaleza poco vemos que sea nuestro”. Esto lleva al poeta a anhelar un paraíso perdido: “¡Dios mío! Preferiría ser/ Un pagano criado en un credo obsoleto”. Nótese

que Wordsworth no sugiere ser capaz de recuperar esa fe olvidada, especialmente en un reino donde los cuidadísimos jardines no hacían más que simular la desprolija vitalidad de lo silvestre.

En los Estados Unidos, en cambio, cuando el país todavía estaba en expansión, quedaba mucha naturaleza salvaje más allá de los campos labrados de las poblaciones del Este. Y hasta en aquellos pueblos era posible que alguien como Henry David Thoreau llevara una vida sencilla y bastante solitaria, como él empezó a hacer a partir del 4 de julio de 1845 en los bosques alrededor del lago Walden, en Massachusetts.

El personaje Huck Finn, de Mark Twain, comparte la aversión de Thoreau por la civilización y su preferencia por el mundo natural: “Pero supongo que tengo que volar al descampado antes que los demases, porque la tía Sally me va a adoptar y cevilizar, y no lo soporto. Ya pasé por eso antes”.

Solo cuatro años después de la publicación de Las aventuras de Huckleberry Finn, en 1884, otro gran escritor, William Butler Yeats, expresa sucintamente el deseo de escapar del mundo moderno y sus “grises pavimentos” en su poema “The Lake Isle of Innisfree” (“La isla del lago de Innisfree”):

Me levantaré y me iré ahora, e iré a Innisfree,

Y ahí construiré una pequeña cabaña, hecha de arcilla y zarzo:

Nueve hileras de porotos tendré ahí, y una colmena para la miel;

Y viviré solo en un claro entre zumbidos de abejas.

Y ahí tendré algo de paz, pues la paz cae lentamente,

Cae de los velos de la mañana hasta donde canta el grillo;

Allí la medianoche son puras lucecitas, y el mediodía un resplandor violeta,

Y el atardecer está lleno de alas de pardillo.

Me levantaré y me iré ahora, pues siempre noche y día

Oigo el grave sonido del agua del lago en la costa;

Mientras estoy en la calzada, o en los grises pavimentos,

Lo oigo en lo más profundo del corazón.

Retirándose a la naturaleza, el siglo XIX esperaba encontrar al menos quietud, si no silencio.

Pero, contradictoriamente, el miedo al abandono y a la soledad forzada era tan grande como el deseo de escapar de las bulliciosas multitudes de la ciudad. “El barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe, publicado en 1846, relata una espeluznante venganza, donde el narrador, obsesionado con un agravio anterior, encierra tras una pared a su enemigo, vestido de bufón y con un gorro de cascabeles por el carnaval, en unas derruidas catacumbas venecianas. Cuando el narrador exige alguna reacción de su víctima, antes de poner en su lugar la última piedra, la respuesta que recibe lo deja frío: “Lo único que oyó fue el tintineo de los cascabeles”. En “El entierro prematuro”, un cuento anterior, menos famoso, Poe alude de un modo aún más directo al miedo decimonónico a ser enterrado vivo. El narrador, presa del pánico, recurre a una versión del campanario de Bateson [17]

, una campana conectada mediante una cuerda a la mano del enterrado, que así podría, en caso de no estar realmente muerto, pedir auxilio al despertar dentro del ataúd. Este miedo era tan común entre los victorianos que se llegó a fundar una sociedad para prevenir estas situaciones, la Society for the Prevention of People Being Buried Alive [18]

.

En paralelo a este extraño fenómeno, se introdujo en las cárceles el aislamiento o “confinamiento solitario”, implementado por primera vez, al menos en los Estados Unidos, en 1829, en la Eastern State Penitentiary de Filadelfia. Un régimen similar, pero en completo silencio, se implementó en la misma época en Auburn Prison, en Nueva York.

Como señala Michel Foucault en Vigilar y castigar, el modelo de Filadelfia buscaba reformar al prisionero aislándolo, mientras que el modelo de Auburn permitía realizar actividades comunales con otros reclusos, pero solo si se lo hacía en completo silencio. Foucault comenta que “la soledad es la condición primera de la sumisión total”. Pero reconoce que el silencio es el arma principal que se esgrime contra la rebeldía recalcitrante del prisionero, ya sea a través del aislamiento y “la muda arquitectura con la que se enfrenta”, ya sea a través del silencio absoluto del sistema de Auburn, “garantizada por una vigilancia y unos castigos” [19]

.

Los resultados desastrosos de estas prácticas llevaron a Samuel Freeman Miller, juez de la Corte Suprema, a observar, a propósito del caso Medley (134 U. S. 160) [20]

, lo siguiente: “Un número considerable de reclusos, incluso luego de un aislamiento breve, cayó en un estado de torpor del cual era casi imposible sacarlos, mientras que otros perdieron la cordura y se volvieron violentos, y otros se suicidaron. Por otra parte, aquellos que soportaron mejor el calvario no podría decirse en general que se hayan reformado, y en su mayoría no recobraron la suficiente actividad mental como para ser de ningún servicio a la comunidad de ahí en adelante” [21]

. (En 1851, Hans Christian Andersen visitó una prisión sueca que seguía el modelo experimental de Filadelfia, y notó que “en ella reina un silencio profundo como la tumba […] Es una máquina bien construida, una pesadilla para el espíritu”) [22]

.

A pesar de las críticas, en 2005 había más de cuarenta estados en los Estados Unidos donde funcionaban prisiones de “supermáxima seguridad”, con unidades de aislamiento donde los reclusos pasan veintitrés horas al día de confinamiento solitario en sus celdas sin tiempo de recreo grupal en el patio [23]

. Solo en California, hay 12.000 presos aislados a largo plazo [24]

. Después de un informe del Departamento de Justicia, que reveló que en Rikers Island más del 25% de los reclusos adolescentes estaban en aislamiento —algunos durante más de seis meses—, la Ciudad de Nueva York prohibió en 2015 este tipo de castigos para prisioneros de hasta veintiún años de edad.

Al mismo tiempo, miembros del American Institute of Architects pidieron que el instituto sancionara a los arquitectos que diseñaran celdas para aislamiento o cámaras de ejecución. La petición fue negada [25]

. A pesar de la creciente concientización de los efectos que tienen en los reclusos, las autoridades de los penales siguen recurriendo a la soledad y el silencio como las formas más extremas de castigo, sin contar la pena de muerte, para reformar la conducta.

Este tipo de exclusión —sea el encarcelamiento, el exilio político o el ostracismo religioso— es un método antiguo para lidiar con los indeseables de la comunidad. Sin embargo, Anton Chéjov le dio otra vuelta de tuerca a la exclusión, presentándola como un lujo de los ricos, en “La apuesta”.

Este cuento de 1889 empieza en una oscura noche de otoño, cuando un viejo banquero recuerda una velada que organizó quince años antes, en la que se habló, entre otras cosas, de la pena de muerte y la prisión perpetua, y se debatió cuál de las dos opciones era más humanitaria. La conversación terminó con una apuesta: irritado por la intransigencia de un abogado que estaba a favor de la prisión, el acaudalado protagonista apuesta dos millones de rublos a que el

joven no puede pasar quince años aislado, sin recibir cartas o diarios, y sin hablar ni oír voces humanas. El prisionero tiene acceso a un piano, libros, vino y tabaco, pero debe comunicar todas sus necesidades por escrito, a través de un ventanuco construido para ese mismo fin en la celda, ubicada en una de las alas de la casa del banquero, para que pueda ser observado a toda hora. Los quince años pasan según lo pactado, y el viejo banquero, que perdió su fortuna, piensa matarlo antes de que pueda cobrar la suma en juego al día siguiente. Pero en la celda, mientras el prisionero duerme, el banquero encuentra una carta donde el abogado declara que años de lectura le han hecho descubrir todo sobre la vida humana, y despreciar los valores del mundo, así que renuncia al premio. Al otro día, el prisionero escapa antes de que se cumpla el plazo pactado, y el banquero guarda la carta de renuncia en una caja fuerte [26]

.

Hay razones por las cuales una obra literaria se escribe en un siglo y no en otro, y hay razones por las cuales un argumento específico se ve plasmado de un modo similar por más de un autor en un momento dado. Quizá Chéjov quiso que la historia fuera una crítica moral a sus lectores, o un retrato de un santo laico que trasciende el materialismo retirándose del mundo, aunque la avaricia, como piensa el banquero, haya sido lo que llevó al abogado a encerrarse en su celda en un principio. Pero un elemento secundario de “La apuesta” terminó apareciendo en un lugar inesperado: La dimensión desconocida.

Un episodio de esta serie de televisión, “El silencio”, dramatiza una apuesta similar, solo que, como indica el título, la apuesta no tiene que ver con quedar preso, sino con quedarse callado. El coronel Archie Taylor, harto de la cháchara interminable de otro socio de su club para caballeros, Jamie Tennyson, le apuesta 500.000 dólares a que el joven no puede guardar silencio durante un año. Vigilado en una celda de cristal dentro del club, Tennyson logra mantener la boca cerrada, incluso cuando el coronel, en un intento por cancelar el acuerdo, le ofrece dinero para tentarlo y lo tortura con rumores de que su esposa le es infiel. Cumplido el plazo con éxito, Tennyson extiende la mano en silencio para que el coronel le dé el medio

millón, pero este se ve obligado a admitir que perdió su fortuna años atrás, y que no puede pagarle. Consternado, Tennyson garabatea una última nota, para que el coronel la lea en voz alta frente a los demás miembros del club: “Sabía que no iba a poder cumplir con mi parte del trato, así que hace un año me hice cortar las cuerdas vocales”. Entonces se baja la corbata, para revelar la cicatriz en el cuello.

Aunque algunos críticos afirman que el episodio de 1961 está basado en la historia de Chéjov, el guionista, Rod Serling, dijo en una conferencia en Ithaca College que no estaba al tanto de “La apuesta” cuando escribió “El silencio”. De todas formas, observó que un argumento así podía llevar a un personaje en muchas direcciones distintas [27]

. Que Chéjov pusiera el énfasis en la soledad (en su caso, el silencio es apenas una condición extra), y Serling en el silencio mismo, refleja la manera en que las preocupaciones de la sociedad cambiaron a lo largo de los setenta y dos años que separan “La apuesta” de “El silencio”.

En 1922, en ese período entre ambas historias, Franz Kafka escribe “Un artista del hambre”. Como en el caso de Chéjov y Serling, se trata de un relato de autonegación, de alguien que voluntariamente se encierra y es vigilado públicamente; un artista cuyos extensos ayunos despiertan la misma curiosidad que las actuaciones de un fenómeno de feria. Este texto de Kafka ha sido reconocido como una obra maestra del siglo XX, y encuentra su eco en el arte contemporáneo en una obra como “Cage Piece” (“La pieza de la jaula”), de Tehching Hsien.

El 30 de septiembre de 1878, Hsieh ingresó en una celda de madera casi vacía que construyó en su loft, hizo que su abogado pusiera sellos de papel en la puerta para confirmar después que en ningún momento hubiera abandonado el espacio, y se pasó un año encerrado ahí, sin televisor ni radio, sin hablar, escribir ni leer en ningún momento [28]

. Se hacía sacar fotos todos los días y permitía que el público lo

observara una o dos veces por mes, de las once de la mañana a las cinco de la tarde. Cuando su abogado volvió, el 29 de septiembre de 1979, afirmó que todos los sellos estaban intactos, y el artista dejó su jaula, luego de haber pasado un año entero “sin hacer absolutamente nada”, según señala la crítica de arte Roberta Smith en una reseña retrospectiva de cinco “performances de un año de duración” de Hsieh, publicada en The New York Times. Smith compara su proyecto con el de “un fanático de alguna religión”, pero termina deduciendo que el tema del artista es “la inmensidad y el vacío casi palpables del tiempo, nada más que el tiempo, la vida como una manera de llenar el tiempo (…) Hsieh no convirtió en arte su vida. En vez de eso, con una precisión clásica y una monstruosidad innegable, expandió su arte hasta que ocupó, consumió y suspendió su vida por completo” [29]

.

En su artículo “Kafka and the Hunger Artists”, Breon Mitchell documenta la existencia de distintos “artistas del hambre” a través de la historia, como Giovanni Succi, un ayunador italiano profesional que fue el tema de varios textos y fotografías publicadas en 1896 por la revista austríaca Das interessajte Blatt [30]

. La práctica parece haber desaparecido alrededor del comienzo de la Primera Guerra Mundial, aunque las referencias a otros artistas del hambre contemporáneos en el texto de Mitchell llegan hasta 1956. ¿Es una mera coincidencia que, en un período de abundancia, cuando el antiguo espectador de inaniciones ahora confía en el abastecimiento continuo de comida, haya cierta nostalgia por el hambre que se expresa en la exhibición de ayunos? Apenas un siglo antes, como argumenta Georges Lefebvre en El gran pánico de 1789, el miedo causado por la sequía y los rumores de una inminente escasez de alimentos aceleró la revolución que sacudió a Francia ese verano.

¿No es posible entonces que la fijación con el silencio más que con la soledad en el siglo XX —tanto en “El silencio” de Rod Serling como en “Cage Piece” de Tehching Hsieh— sea una forma de nostalgia también? En ambos casos hay un hombre al que vigilan de

manera constante, así que no deja de asociarse de cierta forma con otro ser humano. Sencillamente, no puede hablar. En un mundo donde cada vez hay menos refugios de silencio, ¿no sentimos nostalgia por otro más tranquilo, en donde la música de la radio, el palabrerío de la televisión, el estruendo de los parlantes, el chillido de las alarmas para autos, el timbre de los teléfonos, el quejido de los motores, el murmullo de los aires acondicionados, el rugido de los aviones en el cielo y todas las demás intrusiones sonoras que la era de la máquina impuso en nuestras vidas todavía no habían ahogado la soledad "entre zumbidos de abejas" que Yeats ya extrañaba en 1888?

¡Qué contradicción, estimar tanto el mismo silencio solitario que queremos abolir como un castigo cruel e intolerable! ¿La diferencia esencial entre el silencio que buscamos y el que tememos será simplemente la diferencia entre lo voluntario y lo involuntario?

5. Silencios voluntarios

Aislarse voluntariamente en busca del perfeccionamiento espiritual es una tradición en muchas religiones. Como Gautama Buddha y Lao-Tse, muchas figuras religiosas han pasado al menos parte de sus vidas como ermitaños, palabra derivada del griego éremos, "desierto o despoblado" y, por extensión, "soledad". La tradición anacoreta de la Edad Media difiere de prácticas eremíticas anteriores, en que la persona ahora se comprometía a pasar el resto de su vida en una celda anexa a una iglesia, a veces provista solo de una ventanita llamada "hagioscopio" para recibir la eucaristía durante la misa. Tan grande era el compromiso del anacoreta, o la anacoreta, que se celebraban en su honor los ritos funerarios para señalizar que la persona de ahí en adelante estaba muerta para el mundo.

En ninguna de esas prácticas era obligatorio el silencio. De hecho, muchas de esas celdas, o celdillas, tenían una segunda ventana orientada hacia el exterior de la iglesia, desde la cual el anacoreta podía ofrecer su sabiduría a los fieles. Aunque uno imaginaría que la soledad implicaba silencio, en realidad era infrecuente que el ascetismo lo exigiera. En las primeras comunidades monásticas "y también entre los solitarios, el silencio era solo una estrategia entre muchas otras para alcanzar la contemplación" [31]

.

Las fuentes bíblicas difieren muy poco en lo que respecta a los cuarenta días que pasó Jesús en el desierto. San Mateo, san Marcos y san Lucas coinciden en afirmar que, a fin de prepararse para su ministerio, Jesús ayuna en el desierto durante cuarenta días. Según san Marcos, vive en soledad entre las bestias salvajes, y los ángeles están a su servicio. Los autores de los evangelios sinópticos también coinciden en que fue tentado tres veces por el diablo. Cuando fracasa en sus intentos, este lo deja "hasta un momento oportuno", en palabras del apóstol Lucas. Esos cuarenta días de silencio solo se

ven interrumpidos por las tentaciones del diablo, pero los evangelios no hacen hincapié en el silencio mismo. De hecho, hasta el siglo III, el cristianismo seguía debatiendo el lugar que ocupaba el silencio en el credo. Clemente de Alejandría, Tertuliano y Cipriano, obispo de Cartago, trataron de darle legitimidad al rezo silencioso, pero el emperador Justiniano, tres siglos después, "prohibió que las plegarias al administrar los sacramentos se pronunciaran en silencio" [32]

.

Queda claro entonces que la relación entre el silencio y la espiritualidad en las prácticas religiosas antiguas no era tan segura como uno imaginaría. Sin embargo, ya en el siglo XVI, san Juan de la Cruz habla en nombre de muchos cuando dice que "el silencio es el primer idioma de Dios" [33]

. Cuatrocientos años después, esta noción ya está muy difundida cuando la Madre Teresa escribe: "En el silencio del corazón habla Dios".

Uno de los primeros intentos sostenidos de integrar el silencio a la devoción religiosa fue liderado por Odo, el segundo abad de Cluny, donde durante varios siglos se desarrolló un lenguaje de señas para usar en el monasterio y reemplazar el habla cotidiana [34]

. Hasta el día de hoy, los benedictinos siguen honrando el legado de Cluny dentro de lo posible, como pude corroborar de primera mano.

Yo tenía catorce años y estaba estudiando para entrar al clero en un monasterio benedictino cuando, en solo tres días, mi convicción religiosa se cuajó en duda.

Quizá supongan que mi vacilación se debía a la hipocresía de los monjes que estaban a cargo de enseñarnos o a dogmas implausibles. Pero en aquella época esos monjes me parecían hombres serios, dedicados a una vocación difícil, y nada de lo que he aprendido desde entonces ha cambiado mi opinión al respecto. En cuanto a creer en milagros, no es algo que requiera tanta imaginación para

un adolescente que ha dejado atrás la niñez hace pocos años, sobre todo cuando los adultos a los que admira creen en lo mismo.

Así que no fue ni la inhabilidad de mis maestros a la hora de observar sus votos ni las doctrinas a las que debía suscribir lo que socavó mi fe. De hecho, no fue nada que haya visto u oído. Más bien fue algo que no oí.

Siete otros chicos de mi escuela primaria, un colegio católico de Nueva Orleans, entraron al seminario conmigo. Recorrimos los casi 40 kilómetros en viaducto que separan el lago Portchantrain del monasterio benedictino, rodeado de miles de hectáreas de bosque de pinos. La primera noche compartimos una habitación comunitaria, donde nos dormimos oyendo cómo lloraban en la oscuridad algunos de nuestros compañeros de secundaria, que extrañaban a sus madres.

Era una vida muy rigurosa para un adolescente. Nos levantábamos a las cinco y media de la madrugada para meditar media hora en silencio; luego desayunábamos pan caliente, hecho por los monjes, y huevos de la granja del monasterio. Las clases empezaban a las siete y media, seis días a la semana, con más o menos las mismas materias y programas que otras secundarias, salvo desde luego Teología, Latín y Canto Gregoriano. Asistíamos a misa al mediodía; cantábamos las vísperas al atardecer. Ese primer año no miramos televisión ni escuchamos la radio. Nuestros padres podían visitarnos un domingo al mes.

Incluso ahora que lo describo, me sorprende lo estricta que parece una vida así para un chico de catorce. Sin embargo, lo único que puedo decir de ese año fue que para mí significó una experiencia muy alegre. La regla básica de la orden benedictina, “ora et labora” (“ora y trabaja”), elevaba cada acción a una forma de alabanza. Nada de lo que hacíamos estaba desprovisto de sentido, ni fregar nuestros dormitorios para las inspecciones semanales, ni limpiar los compartimentos del establo, ni armar rosarios de noche para los misionarios en Guatemala.

En primavera, cuando faltaba poco para Pascua, nos indicaron que haríamos un retiro de silencio. No íbamos a hablar durante tres días. Los que habíamos crecido en ciudades ya nos habíamos

quedado pasmados ante la profunda oscuridad del bosque una noche sin luna. En silencio, estábamos a punto de descubrir otra clase de oscuridad con la que no estábamos familiarizados.

El mundo moderno murmura. Lo que entendemos por silencio es apenas el rumor que toleramos como ruido de fondo o "ruido blanco". Pero imaginen que de esa estática que siempre nos zumba en los oídos pudiéramos eliminar la podadora que está chirriando por el jardín, el auto que ronronea en la entrada al garaje, el televisor que no deja de cuchichear en la habitación de al lado, la heladera que se enciende con un bufido y se apaga con un suspiro, el aire acondicionado que gruñe como un perro viejo dormido y, por último, una a una, todas las voces humanas. ¿A quién no le gustaría una tranquilidad así?

Sin embargo, cuando era adolescente, estar en silencio no me resultaba más iluminador que estar a oscuras.

¿Cómo fue la experiencia? El silencio obligatorio, según descubrí siete años después, cuando me uní a una huelga de hambre en la universidad, se parece mucho al ayuno. El primer día, quien ayuna siente un gran entusiasmo, envalentonado por los demás estudiantes que han jurado no comer hasta que cedan a sus demandas. Pero la euforia por esa causa común se convierte en preocupación física cuando uno despierta al día siguiente con un deseo acuciante de comida. Así y todo, aunque algunos se escabullen para devorar una golosina, los más dedicados pueden resistir la tentación. Al tercer día —¡ya al tercero!— el objetivo de la huelga se ve opacado por la creciente distracción del hambre, más imperiosa que ningún deseo que uno haya sentido antes.

El poeta canadiense George Jonas empieza The Happy Hungry Man, uno de sus poemarios, con versos atribuidos a Di`bil al-Khuza`i: "¿Y no es feliz el hambriento? ¿Acaso no está libre de las pasiones que nos esclavizan? ¿O es que no puede colmarse su deseo? ¿Y no se reducen para él los muchos misterios de Alá a uno solo?" [35]

.

Para mí, el único misterio al que mi silencio reducía el mundo

entero pasó a ser Alá, Jehová, Dios. En medio de un mar planchado, que se extendía en todas direcciones hacia un horizonte indiviso, yo flotaba a la deriva, esperando que alguna voz quebrara la tranquilidad de la superficie. Pero no llegó hasta mí ninguna voz. Por primera vez en mi vida, sentí que me habían olvidado.

Si el silencio es un tipo de hambre, ¿qué podría calmarla? No el mero ruido, que a su manera es otro tipo de silencio. Al borde del bosque, cuando el atardecer empezaba a proyectar sombras sobre un monasterio en el que, a excepción de las plegarias, no había sonado ninguna voz en tres días, me di cuenta de que el vacío del aire ansiaba palabras, nada más que palabras.

No hay que olvidarlo: yo era solo un adolescente, tan poco preparado para soportar el silencio como para vivir mucho tiempo con hambre. El apetito adolescente es legendario, pero no solo de comida. Yo devoraba libros, por ejemplo, aunque veía limitadas mis lecturas por el Index librorum prohibitorum [el Índice de libros prohibidos], que silenciaba siglos enteros de voces, y que en aquella época todavía seguía vigente en la Iglesia. Pero hasta una biblioteca censurada, como un jardín, tiene una serpiente o dos acechando debajo de sus manzanos, siseando rebelión.

Un año después, mi padre recibió una carta de una de las autoridades del seminario, previniéndolo de que yo me había empezado a mostrar cínico y pesimista, con una peligrosa tendencia a contraponer verdad y obediencia. Duré otros seis meses antes de que me transfirieran a una secundaria en la ciudad, donde tiempo después gané un concurso de escritura y una beca para ir a la universidad a estudiar literatura. Había empezado la secundaria buscando respuestas; me gradué con una nueva vocación, decidido a hacer preguntas.

Es discutible si un chico de siete años ha alcanzado o no la edad de la razón, como dicta la doctrina católica. ¿Pero quién negaría que un adolescente ha entrado en la edad de la pérdida? La virginidad no es la única inocencia sacrificada en el altar de la experiencia en esa segunda década de vida. Las certezas del adolescente también pueden caer sombríamente en la duda, sobre todo en el corazón hueco del silencio.

Pies de página

3

. Mark Ellwood, “The Sound of Luxury”, Departures, septiembre de 2014, p. 190.

4

. Jason Cammisa, “America’s most fuel-efficient new car isn’t a Prius: You’ll never believe what beats it”, Road & Track, 24 de febrero de 2014. Visto el 25 de febrero de 2015. bit.ly/2tlWWXE

5

. Dan Neil, “Mercedes-Maybach S600: The Silence Is Deafening”, The Wall Street Journal, 7-8 de febrero de 2015, D11. Visto el 23 de febrero de 2015. on.wsj.com/37XQ9Cw

6

. Noise Pollution Clearinghouse es una ONG dedicada a informar sobre la contaminación sonora, y realizar y promover distintas actividades para combatirla. La organización fue fundada en Vermont, Estados Unidos, en 1997. [N. del T.]

7

. Alex Lockwood, “Why Noise Matters”, Counterfire, 2 de febrero de 2012. Visto el 24 de febrero de 2015. bit.ly/2GPHl5V

8

. Conversación con Larry Blake, New Orleans, 25 de febrero de 2015.

9

. José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1942, pp. 41-42.

10

. Rose Eveleth, “Earth ’s Quietest Place Will Drive You Crazy in 45 Minutes”, Smithsonian.com

, 17 de diciembre de 2013. Visto el 23 de marzo de 2015. bit.ly/3b6jsF9

11

. Ted Thornhill, “We all crave it, but can you stand the silence?”, Daily Mail, 5 de abril de 2012. Visto el 23 de marzo de 2015. dailym.ai/2UmHUMo

12

. George Prochnik, In Pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise, Nueva York, Anchor Books, 2010, p. 166.

13

. Prochnik, op. cit., p. 4.

14

. Al lector más aventurero o topográfico le interesará saber que el sitio oficial (onesquareinch.org

) ha actualizado desde entonces sus coordenadas: al día de hoy, 26 de noviembre de 2019, el lugar estaría en 48º 7.731 N, 123° 40.9404 O, a 92,3 metros sobre el nivel del mar. [N. del T.]

15

. One Square Inch: A Sanctuary for Silence at Olympic National Park. Visto el 23 de marzo de 2015. onesquareinch.org/about/

16

. Harold Pinter, Landscape and Silence, Nueva York, Grove Press, 1970, p. 43.

17

. George Bateson habría patentado el “Dispositivo de preservación de vida Bateson” en 1852, antes de saltar a la fama y ser nombrado caballero por la Reina Victoria, en 1859. El miedo a ser enterrado vivo aparentemente lo habría llevado a retocar y rediseñar múltiples veces su invento, hasta dejar, como última voluntad, ya vencido, instrucciones para ser cremado. En 1868, entra en pánico ante la idea de que sus instrucciones pudieran ser ignoradas, y decide empaparse de combustible y prenderse fuego, incinerándose. Es difícil encontrar mucha más información sobre esta historia. Esto quizá se deba al pequeño detalle de ser apócrifa: Bateson en realidad fue creado por Michael Crichton en su novela El gran robo del tren (1975), aunque desde entonces se ha aludido con frecuencia a él y su dispositivo como si fueran reales. [N. del T.]

18

. Marc McCutcheon, Everyday Life in the 1800s, Cincinnati, Writer’s Digest Books, 1993, p. 168.

19

. Michel Foucault, Discipline & Punish: The Birth of the Prison, trad. de Alan Sheridan, Nueva York, Pantheon, 1977, pp. 237-239. [Versión en castellano: Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002].

20

. El 15 de enero de 1890, James J. Medley solicitó un habeas corpus a la Corte Suprema de los Estados Unidos por haber sido condenado no solo a la pena estipulada por ley para su crimen al momento en que este se había cometido, sino además a cumplir parte de su pena en aislamiento, según legislación sancionada con posterioridad al crimen, retroactivamente. La Corte falló a favor de Medley. [N. del T.]

21

. Laura Sullivan, “Timeline: Solitary Confinement in U. S. Prisons”, National Public Radio, 26 de julio de 2006, 7:52 (hora del este). Visto el 22 de febrero de 2015. n.pr/2OoDdy5

22

. Peter Scharff Smith, “The Effects of Solitary Confinement on Prison Inmates: A Brief History and Review of the Literature”, en Crime and Justice, ed. de Michael Tonry, Chicago: The University of Chicago Press, vol. 34, n.º 1, 2006, pp. 441 – 528 (460). bit.ly/36MIsxO

23

. Smith, “The Effects of Solitary Confi nement on Prison Inmates: A Brief History and Review of the Literature”, pp. 442–43.

24

. Andrew Gumbel, “The Scorched Earth Solution: Solitary Confinement in America”, Los Angeles Review of Books, 6 de octubre de 2013. Visto el 13 de marzo de 2015. bit.ly/31nxqxG

25

. Michael Kimmelman, “Prison Architecture and the Question of Ethics”, The New York Times, 16 de febrero de 2015. Visto el 17 de febrero de 2015. nyti.ms/3b77tY0

26

. Anton Chekhov, “The Bet”. Visto el 22 de febrero de 2015. bit.ly/2GQRQ8Y

[Versión en castellano: Anton Chéjov, “La apuesta”, trad. de Víctor Gallego Ballestero, en Obras completas, Barcelona, RBA/Aguilar, 2005].

27

. Brian Durant, “The Silence”, The Twilight Zone Vortex, miércoles 10 de septiembre de 2014. Visto el 22 de febrero de 2015. bit.ly/37Yq3iU

28

. Toby Kamps, “(…)”, en Silence, ed. de Toby Kamps y Steve Seid, Houston, Menil Foundation, Inc., 2012, p. 74.

29

. Roberta Smith, “A Year in a Cage: A Life Shrunk to Expand Art”, The New York Times, 18 de febrero de 2009. Visto el 22 de febrero

de 2015. nyti.ms/31jL30W

30

. Breon Mitchell, “Kafka and the Hunger Artists”, en Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings, ed. de Alan Udoff, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 236-255.

31

. Diarmaid MacCulloch, Silence: A Christian History, Nueva York, Viking, 2013, p. 76.

32

. MacCulloch, op. cit., pp. 63-64.

33

. Aunque varias fuentes anglosajonas citan a san Juan de la Cruz como el autor de esta frase (p. ej., W. David Shaw en Secrets of the Oracle: A History of Wisdom from Zeno to Yeats, Amos Smith en Healing the Divide: Recovering Christianity’s Mystic Roots, etc.), todo parece indicar que quien la acuñó en realidad fue el monje católico estadounidense Thomas Keating (1923-2018), en su libro Invitation to Love: The Way of Christian Contemplation (1992, capítulo xiv): “El silencio es el primer idioma de Dios; todo lo demás es una mala traducción”. En cualquier caso, no faltan los encomios al silencio en la obra fehaciente de san Juan de la Cruz, como este en Subida al monte Carmelo (Lib. 3, cap. 3, §4): “Mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios”. [N. del T.]

34

. MacCulloch, op. cit., pp. 96-97.

35

. George Jonas, The Happy Hungry Man, Toronto, House of Anansi, 1970, p. 9.

III

6. La representación del silencio

Las convenciones imponen silencio —o por lo menos, lo que entendemos por silencio— de un modo muy inequívoco. Una boca tapada con las manos, o incluso un dedo contra los labios, no dejan ninguna duda de que uno ha ingresado a una zona donde no puede hacerse ruido. De la misma manera, extender las palmas hacia los espectadores para que dejen de aplaudir, golpear la copa con el tenedor para silenciar el barullo de una fiesta, chistar para pedirle gentilmente al otro que se calle, son gestos que suelen captarse enseguida. Aunque la mayor parte de esas convenciones presumen que la fuente del sonido indeseado es la voz humana, un círculo rojo con una franja diagonal sobre el dibujo de un altavoz o parlante, por ejemplo, extiende la prohibición de emitir ruido a los amplificadores mecánicos.

Sabemos cómo señalizar el silencio. Hasta sabemos deletrearlo: "Shh". La representación del silencio en sí, no obstante, es un desafío para escritores, compositores y artistas.

La página negra que sigue a la muerte de Yorick en La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy, de Laurence Sterne, ¿es una ilustración de dolor, o una mera decoración funeraria? ¿O acaso es, quizá, un momento de silencio que el autor le impone al locuaz narrador de la novela, para honrar la muerte de uno de los personajes? Por supuesto, es fácil imaginar que la última página del capítulo xii del libro, y la página siguiente, en el reverso de la hoja, representan el oscuro silencio de la muerte, de los ojos y oídos que se cierran al mundo. De ser así, ¿está relacionada la oscuridad con el silencio?

Pero también es cierto que la página en blanco que viene después de que el narrador invita al lector a bosquejar su propia versión de la viuda Wadman, al comienzo del capítulo xxxviii del volumen 6, interrumpe la cascada de palabras de Sterne, y también implica una pausa, un silencio. El autor no deja lugar a dudas de que el silencio es superior a cualquier cosa que él podría haber dicho: "¡Oh, libro

triplemente afortunado! ¡Albergarás entre tus cubiertas una página, al menos, que la MALICIA no oscurecerá ni la IGNORANCIA podrá tergiversar!” [36]

.

¿La página en blanco representa el silencio mejor que la negra? ¿O admitiremos indistintamente la blancura impoluta y la negrura total como imágenes contradictorias del silencio? ¿Y qué sucede con la página marmolada, que interrumpe la narración de Tristram Shandy entre la página negra y la blanca?

Quizá no se trate entonces de una distinción de color, sino de enfoque. Después de todo, cuando leemos vocalizamos las figuras negras que atraviesan el papel blanco en el que están impresas, silenciando nuestras voces, al menos un instante, para comunicar los espacios entre las palabras. Entendemos que el papel en blanco es el silencio, y la tinta negra los sonidos. Pero si leyéramos palabras en blanco contra un fondo negro, sería exactamente igual. ¿La lectura implica entonces que el lenguaje es un agregado al silencio, que el silencio es el telón de fondo del habla?

El habla depende de esa presuposición, pero la lectura no. La scripta continua, donde no hay ni espacios ni otros signos entre las palabras, era común en la Antigüedad, y sigue usándose en varios idiomas asiáticos. Del mismo modo, para algunas convenciones de Internet, como las direcciones de correo electrónico y las url de las páginas web, los espacios en blanco entre las palabras son considerados como ilegibles. Al parecer, la legibilidad no requiere necesariamente que se represente el silencio contrapuesto a las palabras. Pero el paso de lo legible a lo dicho sí exige la sutil integración del silencio.

En su obra maestra, Sterne hace tanto un despliegue de tipografía como de escritura, usando profusamente rayas, asteriscos y otros recursos tipográficos (incluso, cada tanto, una manito que señala); el lector traducirá casi todos estos signos de puntuación en silencio. Como cualquier gramático podría explicarles, los puntos suspensivos, por ejemplo, indican una omisión, una laguna, en un texto citado, y por lo tanto, si se lee el texto en voz alta, se deben

interpretar mediante algún tipo de silencio. No nos preocupa demasiado qué tipo de silencio se tiene que usar para distinguir los puntos suspensivos del punto y seguido, el punto y coma, los dos puntos, el paréntesis, la raya y la coma. El silencio, a fin de cuentas, no es el objetivo de la puntuación: el objetivo es la estructura. Pero cuando uno escucha leer en voz alta a un actor entrenado, se da cuenta de lo distintivo —y, por lo tanto, lo elocuente— que puede ser cada silencio.

El uso más elocuente de la puntuación establece, en poesía, un silencio que marca una pausa métrica en el poema. Esta pausa, llamada cesura, es representada en la escansión con un par de líneas verticales paralelas. Uno de los ejemplos más conmovedores puede encontrarse en el último verso del tercer cuarteto de "When I Have Fears" ["Cuando tengo miedo"] de John Keats, el lamento del poeta ante su muerte inminente por tuberculosis. Después de expresar su tristeza, en los dos primeros cuartetos del soneto, por toda la literatura que no vivirá lo suficiente para escribir, Keats se enfoca en el hecho de perder a la mujer que ama. Tanto lo abruma la emoción que no puede terminar el último verso del cuarteto, y se detiene en una cesura:

¡Y cuando siento, bella criatura de una hora,

Que nunca volveré a mirarte,

Ni a gozar del poder fantástico

Del amor irreflexivo…! Entonces a orillas

Del ancho mundo me hallo solo, y pienso

Hasta que el amor y la fama en la nada se hunden.

Cuando el poeta desfallece al contemplar su separación, su voz se extingue, al menos durante un instante, en un silencio que corta prematuramente la primera parte del soneto en la mitad del verso (y que seguramente vaticina el silencio final y abrupto en el que

Keats, sin equivocarse, temía caer). Aunque al final del poema termina encontrando algún consuelo, la cesura, ese súbito silencio en medio del duodécimo verso, bien podría ser el momento más expresivo de “When I Have Fears”.

Así como el silencio y el sonido están entretejidos en el lenguaje, lo mismo sucede en la música, y los compositores han inventado un sistema de notación musical que, por lo menos en lo que respecta a la representación del vacío sonoro, no difiere demasiado del lenguaje escrito. Donde un novelista usaría un punto, un compositor pone un silencio. Escrito con la misma tinta que las notas que vienen antes y después, la línea ondulante del silencio de negra se distingue del silencio de la página en blanco de un modo similar al de los signos de puntuación que vimos antes.

Sin embargo, como sucede con la puntuación misma, los silencios no son tan sencillos como parecen. A los cantantes les enseñan a cantar sobre los silencios, aunque sin vocalizar. Los músicos de jazz también “tocan” sobre los silencios, por más que nosotros no podamos escuchar esas notas inaudibles. El silencio es parte de la composición, no algo que se le resta. De hecho, el silencio tiene una duración determinada, equivalente a una redonda, una blanca, una corchea o una semicorchea; es un silencio definido, integral a la estructura de la obra. Al figurar dentro de una secuencia de notas, y al compartir con ellas la duración —si no la altura, el timbre y la intensidad—, el silencio podría entenderse como una nota que nunca se toca. Así que un compositor reparte el silencio casi como un escritor va puntuando una oración; es decir, para establecer una relación estructural entre los elementos constitutivos de una pieza.

En una interpretación de Los preludios de Franz Liszt, a la que asistí la noche pasada, el conductor prologó la obra preguntándose en voz alta si el pizzicato sería el equivalente musical al signo de pregunta. Desde luego, el poema sinfónico de Liszt trata de traducir la poesía de Alphonse de Lamartine para una orquesta, así que es justificable que el oyente busque correspondencias entre el verso escrito (puntuación incluida) y la técnica musical. Si el pizzicato puede oírse como un signo de pregunta, ¿puede decirse que el silencio musical sea menos elocuente que el punto y coma o los puntos suspensivos? Pues al igual que los signos de puntuación, no expresa

silencio: el silencio es apenas la expresión de lo que articula ese recurso tipográfico.

Los ejemplos abundan. La puntuación de los silencios en la Sonata en si menor de Liszt es un caso evidente, incluso para el oyente lego. Del mismo modo, el silencio que sigue a cada uno de los dos acordes de la Tercera sinfonía de Beethoven sin duda genera el efecto de un signo de exclamación en el público.

Por supuesto, el silencio no es el único recurso a través del cual un músico puede indicar la ausencia de sonido en una composición. Como en la poesía, los compositores también tienen la posibilidad de usar una cesura, simbolizada por dos rayas paralelas inclinadas (en inglés a menudo llamadas railway tracks o "vías del tren") y a veces asociada con la "gran pausa". La gran pausa, indicada con un calderón encima del silencio, extiende el silencio tanto como lo considere necesario el músico. Aunque rara vez figura anotado al inicio de una composición, con frecuencia los solistas lo agregan al empezar una performance. En el documental de Bruno Monsaingeon, Richter: L'insumis, estrenado en 1998, el gran pianista ruso Sviatoslav Richter recuerda la lección más importante de su profesor en el conservatorio de Moscú, Henrich Neuhaus: "En la sonata de Liszt, me enseñó algo esencial: los silencios. Cómo hacer que los silencios se oigan. Se me ocurrió un truquito. Uno sale al escenario y se sienta. Sin moverse, y en silencio, cuenta hasta treinta. Y en el público se genera una especie de pánico: '¿Qué está pasando?'. Y solo después de ese largo silencio, ese primer sol".

Hasta hubo un compositor que incluyó una gran pausa en su lápida. La tumba del compositor ruso Alfred Schnittke en el cementerio de Novodévichi, en Moscú, está coronada por una piedra en la que figura un silencio grabado debajo de un calderón, con un fortississimo escrito en la parte inferior: un silencio muy, muy, muy largo.

Las distintas partituras de la obra 4'33", de John Cage, son un buen ejemplo de las posibles representaciones del silencio. Como ya sabrá el lector, 4'33" es una composición que consiste exclusivamente de silencios. Cuando David Tudor la interpretó por primera vez en público, el 29 de agosto de 1952, empezó su performance cerrando la tapa sobre las teclas del piano. Guiándose por un cronómetro, el

pianista indicó el final y el comienzo de los tres movimientos de la pieza abriendo y cerrando la tapa sin emitir palabra. Aunque la partitura original en blanco se perdió, en 1989 Tudor reconstruyó los pentagramas que había ido pasando tranquilamente con una mano mientras con la otra había sostenido el cronómetro aquella noche de verano, casi cuarenta años antes, en el Maverick Concert Hall, cerca de Woodstock, en Nueva York. Las pulsaciones por minuto y el compás en 4/4, sobre los pentagramas en blanco, y tres números decimales a lo largo del margen derecho (además del número de página en la esquina inferior derecha) son las únicas anotaciones del compositor para orientar al intérprete [37]

.

Una nota agregada por Cage a la edición de Henmar Press en 1960 indica la duración de cada movimiento; la partitura misma se ha reducido a tres números romanos, cada uno seguido por la palabra "TÁCET". Antes, en el manuscrito de 1953 que Cage le regaló a Irwin Kremen, y que hoy forma parte de la colección del MoMA, los silencios de los tres movimientos estaban representados con líneas verticales que dividían las páginas en blanco en distintas secciones, con la duración de cada movimiento escrita a lo largo del eje de las líneas [38]

. Quizá inspirado en la nota de Cage que figura en la edición de Henmar Press, donde aclara que "la obra puede ser interpretada por un instrumentista o por un conjunto de instrumentistas, y puede durar el tiempo que sea", un arreglo humorístico hecho en 2012 por Frank Leonard para quinteto de metales usa tres claves de sol y dos claves de fa, con cada pentagrama limitado a un silencio de redonda en el medio, con un calderón arriba [39]

.

Leonard demuestra así que es posible hacer una partitura convencional de la pieza. De todas formas, el propio Cage abandonó ese tipo de notación tradicional en favor de notaciones gráficas alternativas, con instrucciones verbales para que los músicos

supieran qué tocar cuando no solo había cuatro minutos y medio de silencio. El interés de Cage por estos nuevos sistemas de escritura musical lo llevó a editar Notations, una colección de manuscritos de música moderna publicada en 1969. Como prueba este libro, él no era el único compositor que estaba experimentando con maneras innovadoras de representar el sonido y el silencio. Casi a mitad del libro el lector encuentra una partitura en blanco con un mensaje garabateado en la parte inferior, donde se indica: “devolver a C E Ives Redding Conn”. La página en blanco, casi idéntica a la que Tudor reconstruyó del estreno de 4’33”, sugiere que Charles Ives, quizá sin querer, había escrito una pieza silenciosa décadas antes que Cage, y había usado el mismo formato para representar la ausencia de música: pentagramas vacíos.

Una partitura similar, de veinticuatro compases en blanco, fue presentada en 1897 por Alphonse Allais, amigo de Erik Satie, como su Marcha funeral para las exequias de un gran sordo. (Cabe observar que Allais era un humorista francés, no un compositor). Si vamos a enumerar antecedentes, debemos incluir Fünf Pittoresken, pieza para piano de Erwin Schulhoff, de 1919, cuya sección titulada In futurum está compuesta totalmente de silencios [40]

. Y Kyle Gann ha encontrado una tira cómica de 1932, publicada en la revista para pianistas The Etude, donde un niño díscolo “se las ingenia para no practicar componiendo una pieza hecha enteramente de silencios. Lo más asombroso de la coincidencia es el nombre del dibujante: Hy Cage” [41]

. (Estos predecesores no disminuyen el logro de Cage. Después de todo, como Henry David Thoreau le recuerda a su público en el liceo de Concord en 1842, hasta Homero tuvo a su Homero y Orfeo a su Orfeo).

Claro está, Cage sostiene que 4’33” no es una performance de silencio, sino un marco para los ruidos incidentales, “simplemente un acto de escucha” [42]

. Sin embargo, así como no vemos ni la pared ni el marco que rodea

a una pintura, aceptando su invisibilidad provisoria mientras nos concentramos en el lienzo, también tratamos de no oír, de ser posible, al viejo sentado detrás de nosotros en el auditorio, que no para de resoplar durante toda la sonata para piano. Puede que Cage quisiera incorporar a 4'33" cada crujido, chirrido y tos de la sala, pero eso se interpreta como parte del silencio en la mayoría de los conciertos. Es decir, no los ha enmarcado; 4'33" nos pide que prestemos atención a aquello que silenciamos (o tratamos silenciar) al experimentar una obra de arte. ¿No es esta la misma pregunta sobre la invisibilidad voluntaria que nos plantean las instalaciones contemporáneas en las galerías de arte? ¿Dónde dejar de mirar? ¿Y Marcel Duchamp no preguntó algo parecido en su pintura sobre vidrio empezada en 1915, La novia desnudada por sus solteros, incluso? ¿Tenemos que concentrarnos en el vidrio o mirar a través de él? Y en cualquier caso, ¿hay que resistir el impulso de notar la cara del otro espectador que nos mira del otro lado de esta obra de arte transparente, mientras recorre el museo como nosotros?

Equiparar el silencio y la invisibilidad puede permitirnos reconocer semejanzas en los objetivos estéticos de dos formas artísticas muy diferentes, pero al final no es una estrategia que pueda salvar esa brecha durante mucho tiempo. Si indicar los silencios es más complejo de lo que podría parecer al principio, en la literatura y la música —artes que dependen tanto del silencio como de las palabras y los tonos que definimos como sus medios de expresión—, el problema es aún mayor en las artes visuales, sobre todo cuando se trata de distinguir la representación del silencio en la pintura, la escultura u otras formas visuales de los intentos de abordar el silencio mismo como tema principal de la obra artística.

Así como un poema o una obra de ficción pueden ambientarse en una escena silenciosa, el componente narrativo de una pintura figurativa puede evocar la quietud de un lugar o momento. Un estanque tranquilo en un paisaje pastoral puede sugerir una paz total, o un criminal listo para arrojarse sobre una víctima desprevenida puede dar la impresión de suspenso antes del estallido de violencia. Pero en vez de concentrarnos en lo figurativo, bien podríamos decir que el arte expresionista abstracto, en su renuencia a presentar imágenes reconocibles, es el más susceptible de asociarse con el silencio y el que deja más al desnudo el dilema que

implica representar un fenómeno aural a través de una forma artística que no es audible.

Un cartel en la Capilla Rothko, en Houston, por ejemplo, dice lo siguiente: “Se invita a los visitantes a experimentar el silencio” [43]

. Pero si los catorce cuadros oscuros de Mark Rothko, pintados por encargo para Dominique y John de Menil, representan el silencio o solo lo acompañan es una pregunta que el propio artista, que se suicidó un año antes de la inauguración de la capilla en 1971, no habría contestado. Aunque confesaba que estaba “interesado únicamente en expresar emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, desesperación, etc.” [44]

, no le parecía que los cuadros pudieran traducirse en palabras, algo que explicó con una frase muy famosa: “El silencio es muy preciso” [45]

. Quizá sería mejor, entonces, que se invitara a los visitantes a experimentar aquello que excede el lenguaje, no el silencio mismo, sino una forma de silencio en la que el lenguaje se ve obligado a callar.

De igual modo, ¿en qué podríamos basarnos para decir que Cuadrado negro, la pintura suprematista de Kazimir Malevich que es todo un ícono del arte no representacional, es una representación del silencio? Malevich afirmó que este cuadro, pintado en 1915, no representaba nada, ni expresaba nada. Sin embargo, cuando murió de cáncer en 1935, después de haber pasado la última década de su vida produciendo pinturas figurativas compatibles con el realismo socialista exigido por las autoridades soviéticas, su cuerpo se veló bajo un cuadrado negro, y en su funeral se desplegó una bandera con un cuadrado negro también. ¿Acaso ese ícono era a la vez una manera de representar y criticar el modo en que lo habían silenciado? ¿O se trataba solamente del emblema más conocido del artista que acababa de fallecer, un panegírico silencioso tolerado por la dictadura? [46]

.

Uno no tarda en darse cuenta, cuando admira una obra de arte, que no es fácil separar lo que representa al silencio de aquello que lo aborda como tema. Más problemático aún es lo difícil que nos resulta no confundir el silencio con aquello que está simplemente pensado para dejarnos mudos. Pero al plantear que una obra de arte visual es una articulación silenciosa de la experiencia humana, Rothko y Malevich y todos esos artistas que excluyen el lenguaje de sus obras elevan el silencio a la condición de elemento constitutivo del medio mismo. Al igual que la literatura y la música, las artes visuales trabajan tanto con el silencio como con el material visual que, según damos por sentado, es su medio de expresión.

7. Lectura silenciosa

Así como la página en blanco de Laurence Sterne invita al lector a hacer una pausa, a refugiarse de las palabras del narrador en lo que puede parecer una contracorriente de silencio, ¿no es cierto que también cada espacio en una página escrita nos permite salir, o incluso escapar, de la voz del autor? Sin embargo, no buscamos refugiarnos en el silencio cuando dejamos de leer; simplemente callamos la voz insistente que interrumpe la cháchara de nuestra propia conciencia o, para ponerlo en términos quizá más generosos, resolvemos el dueto de dos voces en pugna en nuestra propia aria, que así puede alcanzar nuevas alturas sin interrupciones, por ejemplo, del gárrulo Tristram Shandy.

O de mí. Seguramente el lector haya levantado la vista de la página que acaba de leer en este mismo libro para evaluar, no sin cierto escepticismo, las opiniones que he emitido sobre la representación del silencio.

¿La lectura será un debate silencioso, entonces, en el que entramos y del que a cada rato salimos para considerar el argumento del autor y nuestras conclusiones sobre su validez? Pero no toda lectura implica un duelo de este tipo, un diálogo de ataques y defensas. ¿Quién no se ha dejado llevar por una narrativa atrapante, llena de oraciones bien armadas, perdiéndose en una conciencia ajena, hasta que el timbre del teléfono o cualquier otra interrupción nos devuelven con violencia al presente? ¿Y no podría decirse que más bien la lectura era la interrupción, por lo menos de nuestro propio sentido del yo, y que cuando golpearon a la puerta nos despertaron de una especie de sueño?

Del mismo modo que los walkie-talkies tienen un botón que hay que mantener apretado para hablar y soltar para oír al otro, ¿la lectura implica que la voz del autor o la voz de la conciencia del lector deben silenciarse en un momento dado? La analogía sugiere que la lectura es un acto de hospitalidad hacia la mente de otra persona, en el que silenciamos nuestra voz como gesto de cortesía

hacia la voz de la conciencia ajena, una voz que alterna con la nuestra en una conversación.

¿Pero qué sucede cuando las circunstancias exigen que uno preste toda su atención a su propia conciencia? ¿La tinta en la página no seguirá siendo apenas una serie de manchas mudas, si el lector carece del aliento para convertirlas en palabras y la atención para revivir los pensamientos que se preservan en esas letras silenciosas? ¿Leer requiere que la conciencia goce de cierta tranquilidad para admitir la voz de otro? O mejor dicho, ¿puede silenciarse una mente preocupada el tiempo suficiente para leer? Y leer, entonces, ¿es un silenciamiento intermitente del yo, un silencio intolerable cuando ese yo está en peligro?

Se dice que cuando uno enferma de gravedad, lo primero que se pierde es la capacidad para leer. Aprendí lo cierto que era eso hace diez años, no por haberme enfermado, sino al quedarme sin hogar.

Cuando huimos del inminente huracán Katrina, en 2005, mi familia y yo nos refugiamos en la casa de mi hermano, en Dallas, con la esperanza de volver a Nueva Orleans un día o dos después. La tormenta, cuyos vientos no superaron los 153 kilómetros por hora en la ciudad, y que por ende era un huracán fuerte pero apenas de categoría uno [47]

, no destruyó Nueva Orleans esa mañana, un lunes de agosto. Pero sí debilitó los precarios diques diseñados y construidos por los ingenieros del Ejército de los Estados Unidos, que colapsaron e inundaron el 80% de la ciudad, un área siete veces más grande que Manhattan, bajo hasta cuatro metros de agua marina.

Ya el jueves empezamos a entender que no íbamos a poder volver pronto. Mi hermana, que también vivía en Dallas, nos llevó a ver una película, Virgen a los cuarenta, para distraernos de la catástrofe, que aún estaba lejos de terminar. Mientras miraba la película en el auditorio a oscuras, de repente sentí que no podía respirar. Esa noche, le conté a mi mujer lo que había pasado. Se quedó pasmada, porque a ella le había pasado lo mismo. De hecho, me dijo que casi tuvo que salir de la sala en medio de la película.

No tenía nada que ver con la película en sí, cuyo argumento todavía ignoro totalmente. Pero la experiencia de intentar compenetrarme con la historia en la pantalla fue casi insoportable. En las semanas siguientes, mientras esperábamos que declararan el fin de la ley marcial y el ejército nos dejara volver a nuestro hogar en ruinas, descubrimos que leer se había vuelto tan difícil como mirar Virgen a los cuarenta.

Con el tiempo recobramos nuestra capacidad de leer y mirar películas, pero solo hasta cierto punto. Si bien era común, antes de que colapsaran los diques, que viéramos tres películas en un fin de semana, hasta el día de hoy, diez años después, es raro que veamos una. Todavía me resulta imposible entregarme a la lectura de un libro como antes.

Cuando les menciono estas secuelas a otros sobrevivientes del huracán de Nueva Orleans, muchos admiten que les pasa lo mismo, y en general los alivia saber que no son los únicos que ya no pueden leer.

Creo que lo que nos sucedió a nosotros, lo que puede sucederle a alguien con una enfermedad grave, tiene que ver con que la lectura requiere silenciar el yo. Frente a todos los problemas que va desencadenando poco a poco un desastre o una enfermedad —voy a seguir teniendo trabajo, de dónde voy a sacar el dinero, me cubrirá el seguro, resistirá mi matrimonio, cómo va a cambiar mi vida de ahora en más—, uno se aferra a su yo. Y no se atreve a soltarlo.

Pero leer (o mirar una película) requiere cederle la conciencia a un tercero. El inventario de preocupaciones de alguien que está tratando de replantearse su vida no puede pausarse, ni siquiera durante el sueño. Los habitantes de Nueva Orleans confiesan que, en los días siguientes a la inundación, se despertaban a las dos o tres de la mañana, al haberse dado cuenta de repente, por ejemplo, de que no podían acceder a su dinero, porque el banco y las computadoras habían quedado bajo el agua. Puedo confirmar por experiencia propia que es fácil volver a dormirse después de despertar así. Uno se queda totalmente despierto en la oscuridad, con los ojos abiertos, esperando a que amanezca, tratando de no molestar a la otra persona en la cama, que probablemente también esté despierta, tratando de no moverse, con la esperanza de que por

lo menos uno sí duerma esa noche.

Así que no podía leer. Mi habilidad para escribir, sin embargo, no se había visto afectada por el trauma de ver cómo se destruía la ciudad donde yo vivía y donde había nacido. Cinco semanas después de la inundación, cuando regresamos a Nueva Orleans, sabiendo que nuestra casa era inhabitable, dormimos en una clínica de día sin agua caliente, donde —sentado en una silla de azul de plástico de treinta centímetros de alto, y con mi laptop apoyada en una mesa roja apenas más alta y también de plástico— escribí quince columnas para The New York Times.

Las escribí una tras otra, sin distraerme por las circunstancias. En una mencioné que había perdido mi biblioteca personal y nombré algunos de los 2500 libros que el agua había arruinado en mi casa. Lectores de todo el país empezaron a mandarme ejemplares de los títulos que había citado, y de sus libros preferidos: los poemas completos de Elizabeth Bishop, una edición de cantos dorados de los ensayos de Ralph Waldo Emerson, la traducción de Robert Fagles de La Odisea. Regalos conmovedores, sinceros, pero que yo no podía leer.

Si mi experiencia es representativa, la lectura, en esencia, es un silenciar intermitente del yo, por lo menos cuando el yo puede aceptar el silencio. Pero esa manera de verla forzosamente pone en duda la posibilidad de una lectura de veras silenciosa, que consideramos como una forma de soledad. Así como somos renuentes a interrumpir a una persona cuando reza, también nos disculpamos cuando interrumpimos a alguien que está leyendo en silencio, como si estuviéramos violando su privacidad. Pero la lectura no es más solitaria que una conversación telefónica, e incluso esta noción de que leer es un acto silencioso o privado es relativamente moderna.

Al comienzo de sus Confesiones, san Agustín comenta que san Ambrosio, su maestro, tenía la costumbre de leer en silencio. Una costumbre lo suficientemente inusual en aquel entonces para que san Agustín le dedique un párrafo para describirla y para justificarla: según supone, su maestro leería así para que sus alumnos no se atrevieran a preguntarle nada. Aunque luego aventura otras explicaciones, como que así se lee más rápido y evita

quedarse afónico, al final san Agustín admite que no sabe por qué lo hace, pero confía en que tendrá una buena razón [48]

.

Esto parecería indicar que la lectura en la Antigüedad solía ser una actividad comunal, para fomentar el debate entre los oyentes. El influjo de esta práctica es tal que en las universidades al día de hoy a las clases en inglés se las llama lectures (cuya etimología deriva del latín legere, "leer", y su participio, lectus), y muchas conferencias académicas siguen estructurándose alrededor de la lectura en voz alta de monografías. Esta tradición es todavía más pronunciada en las comunidades religiosas, donde las liturgias en general implican leer las Escrituras a la congregación, y en algunos monasterios los comedores aún tienen un atril para leer durante las comidas.

Roger Chartier ubica el surgimiento de la lectura silenciosa, de los copistas medievales a los académicos universitarios, alrededor de la época en que se fundó la Universidad de París, a mediados del siglo XII. Según observa, en el siglo xv la lectura silenciosa ya era la norma entre los lectores instruidos, pero incluso cuatrocientos años después, en La Cagnotte, una comedia de Eugène Marin Labiche, de 1864, un personaje se burla de un granjero por leer una carta privada en voz alta. El rústico lector replica que no entiende lo que lee a menos que lo escuche [49]

.

El papel de la lectura en voz alta dentro de la familia sigue siendo reconocible, claro, ya sea cuando Samuel Pepys le lee a su esposa tres noches antes de la navidad de 1667 para distraerla del dolor de muelas, o cuando el joven Jem le lee a la señora Dubose cuando la vieja trata de superar su adicción al a morfina en Matar a un ruiseñor, o cuando el anciano le lee La princesa prometida a su nieto enfermo. En un ensayo sobre la naturaleza de la memoria, publicado en 1980, Clara Claiborne recuerda que su madre les leía a sus hermanas mientras cosían, y que el padre de un amigo de la universidad les leía un capítulo de Dickens a su familia todas las

noches durante la cena [50]

. Pero la costumbre de leerles en voz alta a los demás, salvo en casa a nuestros hijos pequeños, se ha ido extinguiendo con el tiempo.

En general, leer en voz alta, al menos para los adultos, ha dejado de ser una actividad comunal, aunque hay unas pocas excepciones. A pesar de la alfabetización de la sociedad, y de que ya no es obligatorio que se lean en público las notificaciones del Estado, por ejemplo, aún quedan vestigios de esta práctica en ciertas partes de nuestra sociedad. Los audiolibros o libros audibles, término que antes hubiese sido redundante, hoy tienen un gran público, y las tabletas como el iPad y el Kindle ofrecen una función para que el dispositivo lea el texto en voz alta cuando uno tiene cansada la vista. La mayoría de los escritores de ficción estadounidenses, y casi todos los poetas, ganan más dinero leyendo sus obras en público ante sus fans que editando esas mismas obras. Parte del éxito de las lecturas y recitales de literatura debe atribuirse al actual culto a la fama, si es que uno puede contener la risa cuando usa la palabra "fama" para hablar de los novelistas y poetas del siglo xxi. De todas formas, los lectores de un escritor particular sienten que los une un interés compartido cuando se reúnen a escucharlo leer sus textos, y es verdad que uno sale de esas performances con un sentido más claro del ritmo que hila sus palabras. Park nos recuerda en su ensayo que, como señaló Moses Hadas, para los griegos la literatura era "algo que se escuchaba en público en vez de leerse silenciosamente en privado" [51]

. Las lecturas públicas de literatura honran esa tradición.

Sin embargo, ¿es cierto que leemos la palabra escrita "silenciosamente"? Recientes estudios neurológicos ponen en duda que la lectura silenciosa sea realmente silenciosa. Cada vez más evidencia apunta a que el cerebro interpreta la lectura "silenciosa" como un fenómeno auditivo.

En el artículo "Silent Reading of Direct versus Indirect Speech Activates Voice-selective Areas in the Auditory Cortex" ["La lectura silenciosa del discurso directo, en contraposición al indirecto, activa

áreas específicamente relacionadas con la voz en el córtex auditivo”], publicado en The Journal of Cognitive Neuroscience en 2011, Bo Yao y su colega informaron: “En suma, nuestros resultados dan fundamento empírico a la experiencia intuitiva de una ‘voz interior’ durante la lectura silenciosa de textos escritos, en particular durante la lectura silenciosa de pasajes en discurso directo” [52]

.

El año siguiente, Marcela Perrone-Berlotti et al., en “How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading” [“¿Hasta qué punto es silenciosa la lectura silenciosa? Evidencia intracerebral de la activación descendente de las áreas temporales relacionadas con la voz durante la lectura”], en The Journal of Neuroscience, explicaron: “Como el lector tal vez compruebe al leer esta oración, la lectura silenciosa suele implicar un componente de habla imaginaria: podemos oír cómo nuestra propia ‘voz interior’ pronuncia las palabras mentalmente. Estudios recientes de resonancia magnética funcional han asociado ese componente con una mayor actividad metabólica en la corteza auditiva, incluyendo áreas relacionadas específicamente con la voz” [53]

.

Los autores agregaron que se habían confirmado experimentalmente los hallazgos de Yao, a saber, que “leer activa espontáneamente procesos auditivos sin ninguna estimulación sonora” [54]

. Usando “registros electrofisiológicos directos de la corteza auditiva para mostrar que la lectura silenciosa activa regiones específicamente relacionadas con la voz”, llegaron a la conclusión de que “la palabra escrita produce una vívida experiencia auditiva casi sin esfuerzo”, y que los lectores “producen una voz interior, incluso cuando leen una narrativa donde no puede identificarse a nadie que hable” [55]

. De todas formas, los autores advirtieron que “la activación de esta voz interna de un modo sostenido no es un proceso automático que suceda sistemáticamente en respuesta a cualquier palabra escrita. Es evidente que el fenómeno se maximiza cuando los participantes leen con atención (para entender y memorizar oraciones), y se minimiza cuando las palabras no se procesan atentamente” [56]

.

Cuando leemos un texto, en lugar de hojearlo someramente, la experiencia se procesa como si fuera auditiva. La lectura silenciosa no lo es para el cerebro, ni para la mayoría de nosotros.

Perrone-Bertolotti observa, como al pasar, en la introducción del artículo, que “pocos negarían que pasamos la mayor parte de nuestra vigilia hablando subrepticiamente con nosotros mismos” [57]

. Pero un artículo de 2010, publicado por Julie Cross en The Daily Mail, relata el caso de un albañil disléxico de cincuenta años que vivía en Stoke-on-Trent, y que se asombró al descubrir que su esposa sentía una voz en la cabeza cuando leía en silencio: “Yo nunca sentí ninguna voz en la cabeza, nunca. Me sorprendí tanto que casi me caigo de la silla”. Y luego explicó: “A mí me resultaba totalmente ajeno. Leo al nivel de un chico de cinco años, así que no lo hago nunca. Si sueño, son sueños visuales. Siempre son totalmente silenciosos”. Dice que esto ha tenido un efecto enorme en su vida. “Ahora entiendo mucho mejor por qué actúo como actúo. Soy muy impulsivo porque no tengo una voz en la cabeza que analice lo que estoy por decir o hacer” [58]

.

Rod Nicolson, profesor de la Universidad de Sheffield, está estudiando el vínculo entre la dislexia y la ausencia de un discurso interno. “Todo el mundo da por sentado que los demás son como uno. Sin embargo, hemos descubierto que no todos tienen una voz interior, y en aquellos que no la tienen, los niveles de alfabetización suelen ser pobres. Pero también hemos visto que muchos niños con

dislexia tienen una voz interior muy desarrollada". La Dra. Kate Saunders, de la British Dyslexia Association, dice, según el artículo, que "del 30 al 50% de los disléxicos también presentan un trastorno por déficit de atención con hiperactividad, una condición médica que afecta la capacidad para quedarse quieto y concentrarse. Se cree que muchas personas con este trastorno también carecen de voz interior".

Es posible que la herencia genética también tenga su parte: el albañil del artículo tiene dos hijos adultos, ambos disléxicos y sin discurso interior [59]

.

Así que, si bien claramente hay varios factores que inciden en la dislexia, no solo la expresión "lectura silenciosa" resulta ser falaz, sino que el silencio mismo puede ser en realidad un obstáculo para la lectura.

8. Silencio en el escenario

“Un malabarista no se pasa toda la función tirando las pelotitas para arriba”, dice Michael Cerveris, actor y cantante, ganador de un Premio Tony. “La mitad del tiempo, el malabarista está esperando que caigan” [60]

.

Para Cerveris, los silencios en una función pueden ser más importantes que lo que se dice. “La verdad, siento que me baso mucho en las pausas”, explica. “En esos momentos, no hay palabras que diluyan la actuación. El silencio te da la oportunidad de ser, sencillamente. Y de estar en silencio con el público”.

Como cultor del teatro musical, donde se ha destacado a lo largo de las últimas décadas, Cerveris también cree que los silencios musicales no interrumpen una composición; en particular, está convencido de que los silencios son notas no vocalizadas. Cuando se trata de actuar, sin embargo, hay otro elemento en juego. “El silencio en el escenario permite que el público saque sus propias conclusiones”.

El cantante y compositor Paul Simon, en su reseña para The New York Times de la autobiografía de Stephen Soundheim, Finishing the Hat, dice algo parecido sobre el público y lo mucho que necesitan los silencios:

Soundheim cita al compositor y letrista Craig Carnelia: “La rima auténtica es una necesidad en el teatro, como guía para que el oído sepa lo que acaba de oír”. Opino algo similar sobre la capacidad de atención y la necesidad del oyente de tener tiempo para digerir un verso complicado o visualizar una imagen inusual. Trato de dejar un espacio después de un verso difícil, ya sea un silencio o un cliché en la letra, para que el oído pueda “procesarlo” antes de que llegue

el siguiente pensamiento y el oyente se pierda [61]

.

Pero Cerveris ve algo más en los silencios sobre el escenario que un mero momento para entender lo que acaba de decirse: “Los silencios ofrecen un espacio compartido donde el actor y el público pueden estar callados juntos, como una pareja que puede quedarse sentada sin hablar. Una obra necesita momentos de calma, momentos donde las emociones se comparten sin palabras”.

No sorprende entonces que, para Cerveris, mientras un espectáculo está en cartelera, el elemento más sensible de la performance a la cambiante reacción del público sea la dosificación del silencio. “Uno de los aspectos más importantes de los ensayos es el ritmo y la orquestación de los silencios entremezclados de los varios personajes de una obra de teatro. En una performance, los tiempos, formas y duraciones de los silencios tienen que ajustarse cada noche para responder no solo al público, sino también, por ejemplo, a otro actor que solapa sus silencios con los nuestros en una función. Puede ser muy frustrante cuando eso sucede”.

La diferencia entre las líneas de diálogo por escrito y su representación en el escenario está dada, en general, por el valor y la variedad de los silencios que un actor experimentado va introduciendo a medida que traduce el guion en actuación. Pocas obras de teatro ponen a prueba la habilidad de los actores para traducir silencios tanto como las de Harold Pinter. Como explica Peter Hall, exdirector del National Theatre en Ingaterra, en su artículo “Directing Pinter”:

Hay una diferencia en Pinter entre una pausa, un silencio y los puntos suspensivos. Una pausa en realidad es un puente donde el público piensa que uno está de este lado del río, y después, cuando uno vuelve a hablar, está del otro lado. Eso es una pausa. Y es alarmante, en general. Es un bache, que se llena

retrospectivamente. No es que la obra frena de un momento al otro. Ese sería un silencio, donde la confrontación se ha vuelto tan extrema que no queda nada que decir, hasta que la intensidad baje, o hasta que aumente, y entonces ya suceda otra cosa. Los puntos suspensivos son una vacilación muy pequeña, pero perceptible, y no es lo mismo que un punto y coma, signo que Pinter casi nunca usa, ni que una coma. Una coma es algo que continúa, que se atraviesa. Y un punto es eso solamente, un punto. Ahí uno se detiene [62]

.

Los espectadores quizá no se den cuenta la atención que se le pone a la imbricación de varios tipos de silencio, tanto en la escritura como en los ensayos de una obra. Y más difícil aún en una representación es distinguir las oportunidades que el dramaturgo le ofrece a un actor para adaptar los silencios según cómo reaccione el público en una noche dada. Por ejemplo, en Shotgun, la segunda de una trilogía de obras de teatro que escribí sobre la inundación de Nueva Orleans y sus consecuencias, bajo el título colectivo de Rising Water, el primer acto termina cuando un borracho le confiesa a una mujer que su esposa ha muerto. En los ensayos antes del estreno, Rus Blackwell, un actor excelente, insistió para que yo eliminara las preguntas y exclamaciones de piedad que el monólogo le arranca al otro personaje, la mujer sentada a la mesa de la cocina con él, muy entrada la noche. Lo único que queda de esas líneas de diálogo son las pausas y silencios, que ahora puntúan la confesión [63]

.

Menos evidente todavía para los espectadores en una escena así es la maestría que requiere de la actriz que escucha esa historia tan larga. Durante un monólogo como este, la actriz no deja de actuar en ningún momento, por más que lo haga casi completamente en silencio. La disciplina que se necesita para no distraerse mientras el público concentra su atención en el monologuista es uno de esos elementos del oficio que los profesionales admiran, pero que para el espectador es prácticamente invisible, por lo menos hasta que un

actor torpe demuestra lo difícil que es guardar silencio sin salirse del personaje.

Como si todo eso no fuera ya complicado de por sí, Harold Pinter sugiere en la introducción al primer volumen de su obra completa que incluso el habla puede ser una forma de silencio:

Hay dos silencios. Uno cuando no se dice una palabra. El otro cuando quizá se emplea un torrente de lenguaje. Este tipo de habla comunica un lenguaje oculto detrás. Que es su referencia continua. El habla que oímos es una indicación de aquel otro que no oímos. Es una evasión necesaria, una pantalla de humo violenta, taimada, angustiada o burlona que mantiene lo otro en su lugar. Cuando se hace un silencio de verdad, todavía nos queda un eco apenas, pero estamos más cerca de la desnudez. Una manera de ver el habla es decir que es una estratagema constante para cubrir la desnudez [64]

.

Por supuesto, ese interés por el papel que desempeña el silencio en el escenario no empieza con Pinter. Como señala Leslie Kane, “No es hasta que llegamos a [Maurice] Maeterlick que lo no expresado —el uso elocuente del silencio y los diálogos poco pretenciosos que implican más de lo que comunican en la superficie— ‘constituye la principal preocupación del dramaturgo’” [65]

. El mismo Maeterlinck explica en su ensayo “Le silence” que cualquier intento por hablar de las experiencias más profundas del ser humano —la muerte o el amor, por ejemplo— debe dejar tácita aquella verdad que no sabemos verbalizar. Sin embargo, en nuestra titubeante incapacidad para encontrar las palabras, en nuestros silencios inciertos, esa verdad puede entreverse [66]

.

Muchos opinan que la pérdida de fe, de certitud, ha llevado a que se devalúe el lenguaje y al enaltecimiento estético del silencio en el siglo XIX, cuando los escritores dudaban cada vez más de su autoridad para formular verdades. Pero uno podría preguntarse si el lenguaje mismo no habrá sido otra de las instituciones puestas en juicio en aquel período, ya sea a través del análisis crítico que Ferdinard de Saussure hizo de sus estructuras o de las estrafalarias maneras en que Lewis Carroll se burló de su carácter arbitrario. Socavada así su autoridad, el lenguaje se convirtió en un medio de practicantes incrédulos. Como argumenta Susan Sontag, “Frustrado por la traición de las palabras”, el escritor moderno optó por “buscar el silencio” [67]

.

Algunos han tomado esa búsqueda en un sentido muy literal. En su artículo “Is the Playwright Dead?”, Lyn Gardner relata una charla que tuvo con Scott Graham, de la productora teatral Frantic Assembly, quien “habló con elocuencia sobre su colaboración con Bryony Lavery en Stockholm y el deseo que ella había expresado de escribir el silencio, condensando una escena hasta el punto en que ‘las palabras eran redundantes’” [68]

. El dramaturgo austríaco Peter Handke ha hecho exactamente eso en La hora en la que no sabíamos nada del otro, una obra de cien minutos donde no se pronuncia ni una palabra.

En ningún lado la búsqueda del silencio en sus múltiples formas ha sido más audible que en el teatro moderno. Pero también hay otro silencio literario del pasado reciente que nos llega bajo la forma de lo indecible.

9. Lo indecible

Muchos conocerán el citadísimo dictamen de Theodor Adorno en la conclusión a su ensayo “Crítica de la cultura y sociedad”, publicado en 1949, según el cual el silencio sería la única respuesta estética pertinente al Holocausto: “Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” [69]

. Pero pocos saben que Adorno más tarde abandonó —o por lo menos revió— su pedido a los poetas para que no intentaran hablar de lo indecible:

La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó por casualidad cuando tendría que haber sido asesinado. Su supervivencia requeriría ya la frialdad, el principio fundamental de la subjetividad burguesa sin el que Auschwitz no habría sido posible. ¡Qué culpa tan radical la del que se salvó! Su pago son los sueños que padece, como soñar que no está vivo, que en realidad fue enviado a la cámara de gas en 1944, y que desde entonces toda su existencia ha sido mera imaginación, emanación del deseo delirante de un asesinado hace veinte años [70]

.

Comprendo ese impulso inicial de Adorno de prohibirnos la poesía al resto de nosotros. Quien ha sobrevivido a una catástrofe perpetrada por el ser humano, una catástrofe que destruyó el mundo en el que vivía quizá desde su nacimiento, ha atravesado

una experiencia tan traumática que no puede ver más allá de la debacle. El dolor, la indignación y, sí, la culpa irracional del sobreviviente exigen ser reconocidas y compensadas. La risa de los demás, estén donde estén, es una afrenta; su indiferencia es intolerable.

Y admiro que diecisiete años después haya tenido la sabiduría de abandonar ese pedido de silencio, por compasión hacia los otros: "La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar".

Esa perpetuación del sufrimiento suele tener como origen distintas formas de silencio. El Holocausto mismo, para empezar, ¿no buscaba silenciar a sus víctimas, fueran judíos, gitanos, homosexuales u alguna otra minoría aborrecida? ¿No es ese el objetivo del genocidio (o de su reciente eufemismo, la "limpieza étnica")? El silenciamiento de un genocidio, desde luego, es absoluto, porque busca borrar todo rastro de sus víctimas, así que no sorprende que una de sus primeras manifestaciones sea la quema de libros, las fogatas silenciadoras, así como la censura estatal, que sistemáticamente silencia las voces disidentes.

La supresión del disenso a través de la práctica moderna de "desaparecer" a la oposición es otro uso del silencio para borrar ciertos argumentos políticos al igual que a los individuos que los formulan. La perpetuación del sufrimiento que genera no solo es provocada por el hecho de haber perdido a nuestros seres queridos, sino también por el de ignorar qué fue de ellos, pues un misterio, por naturaleza, es un silencio que persiste. El uso del silencio para prolongar los efectos de la violencia —de manera indirecta, negando que haya sucedido nada, o más comúnmente negándose a abordar el tema por completo—, es muy empleado tanto por gobiernos como por individuos. Por ejemplo, cuando un terrorista se niega a responsabilizarse por poner una bomba o cualquier otro tipo de atentado, lo que busca es aumentar el miedo que despierta ese acto de violencia a través de un silencio implacable, que extiende el terror al menos tanto tiempo como se tarda en resolver el misterio y descubrir al culpable.

Toda perpetuación de un sufrimiento así tiene tanto derecho a expresarse, según Adorno, "como el torturado a gritar". Pero hay

una diferencia entre el genocidio y la tortura. El genocidio busca silenciar; la tortura es el antídoto al silencio. ¿Pues cuál es el objetivo de la tortura (o, para usar el eufemismo estadounidense, de las “técnicas reforzadas de interrogación”)? ¿Acaso no es transformar a la fuerza el silencio terco en palabras?

Tanto en el caso de los procedimientos judiciales medievales que se usaban para extraer una confesión (la “reina de las pruebas”), como en el de los métodos de la Inquisición para reprimir herejías, o en las técnicas de interrogación reforzadas en Abu Ghraib, el objetivo era arrancarle información al silencioso. La idea de la tortura no es el castigo, aunque la tortura brinda la evidencia que luego se usará para justificar el castigo. Ni siquiera es el dolor, que no pasa de ser una de las herramientas del torturador, junto con otras formas de incomodidad, manipulación psicológica y desorientación. El objetivo principal de la tortura es romper el silencio del torturado.

Adorno nos hace pensar si lo indecible exige nuestro silencio. Pero, sea cual fuere la conclusión a la que lleguemos en esta cuestión tan compleja, es difícil negar que, cuando el Estado aplica la violencia para defender su poder, lo indecible está vinculado casi siempre con el silencio de una forma u otra.

Pies de página

36

. La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy, trad. de Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1978. [N. del T.]

37

. Kyle Gann, No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 180.

38

. “MoMA gets John Cage’s silence”, 22 de noviembre de 2012. Visto el 23 de febrero de 2015. bit.ly/3bbu1qC

39

. Frank Leonard, 4’33” – Brass Quintet Arrangement. Visto el 22 de febrero de 2015. bit.ly/385pbcx

40

. en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Schulhoff

.

41

. Gann, op. cit., p. 120.

42

. Gann, op. cit., p. 186.

43

. Leah Binkovitz, “The quiet, quiet signs of Rothko Chapel”, 30 de septiembre, 2014, actualizado el 11 de noviembre de 2014. Visto el 22 de febrero de 2015. bit.ly/36Soa6a

44

. Selden Rodman, Conversations with Artists, Nueva York, The Devin-Adair Company, 1957, p. 93.

45

. Jacob Baal-Teshuva, Rothko, Colonia, Taschen, 2003, p. 50.

46

. Thomas B. Cole, “The Cover”, Journal of the American Medical Association (JAMA) 305, n.º 11 (16 de marzo de 2011), p. 1066.

47

. En la escala de huracanes de Saffir-Simpson, la categoría uno abarca los huracanes con vientos de 119 a 153 km/h (tomando el viento promedio más fuerte durante un lapso mayor a un minuto), y que pueden producir ciertos daños (volar tejas, arrancar ramas o tirar árboles, causar cortes de luz), aunque en general no deberían afectar de manera significativa ninguna estructura sólida o permanente. [N. del T.]

48

. Augustine, The Confessions, trad. de Henry Chadwick, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 92-93. [Versión en castellano: San Agustín, Confesiones, trad. de Silvia Magnavacca, Buenos Aires, Losada, 2005].

49

. Roger Chartier, “The Practical Impact of Writing”, en History of Private Life, Vol. 3: Passions of the Renaissance, ed. por Roger Chartier, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993, p. 125. [Versión en castellano: “Las prácticas de lo escrito”, en Historia de la vida privada, Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración, Madrid, Taurus, 2017].

50

. Clara Claiborne Park, “The Mother of the Muses: In Praise of Memory”, The American Scholar 50, n.º 1 (1980 – 81), pp. 55-71

(67).

51

. Park, op. cit., p. 63.

52

. Bo Yao et al., “Silent Reading of Direct versus Indirect Speech Activates Voice-selective Areas in the Auditory Cortex”, Journal Of Cognitive Neuroscience 23, n.º 10 (octubre de 2011), pp. 3146-3152 (3149-3150).

53

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., “How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading”, The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, pp. 17554-17562, PMID: 23223279 (17554).

54

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., “How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading”, The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, p. 17560, PMID: 23223279 (17554).

55

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., “How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading”, The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, pp. 17558, PMID: 23223279 (17554).

56

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., “How Silent Is Silent Reading?

Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading", The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, pp. 17560, PMID: 23223279 (17554).

57

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., "How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading", The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, pp. 17560, PMID: 23223279 (17554).

58

. Marcela Perrone-Bertolotti et al., "How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading", The Journal of Neuroscience 32, n.º 49, pp. 17554, PMID: 23223279 (17554).

59

. Julie Cross, "Do you hear a voice in your head when you read? If not… you could be dyslexic", Daily Mail. Actualizado: 3 de abril de 2010, 16:00, hora del este. Visto el 3 de febrero de 2015. dailym.ai/2ttpYos

60

. Conversación con Michael Cerveris, Nueva Orleans, 19 de febrero de 2015.

61

. Paul Simon, "Isn't It Rich?", The New York Times, 27 de octubre de 2010. Visto el 5 de marzo de 2015. nyti.ms/2RTTgpC

62

. Peter Hall, “Directing Pinter”, en Harold Pinter: You Never Heard Such Silence, ed. por Alan Bold, Londres, Vision Press Limited, 1984, p. 26.

63

. John Biguenet, Shotgun, Nueva York, Dramatists Play Service, Inc., 2011, pp. 34-36.

64

. en.wikipedia.org/wiki/Silence_(1969_play)

.

65

. Leslie Kane, The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1984, p. 27.

66

. Maurice Maeterlinck, Le Trésor des humbles, París, Mercure de France, 1896, p. 22.

67

. Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, Styles of Radical Will, Nueva York, Dell, 1978, p. 5.

68

. Lyn Gardner, “Is the Playwright Dead?”, The Guardian, 13 de enero de 2015. Visto el 14 de marzo de 2015. bit.ly/2Omc92e

69

. Theodor W. Adorno, “Cultural Criticism and Society”, Prisms, trad. de Samuel y Shierry Weber, Cambridge, The MIT Press, 1981, p. 34. [Versión en castellano: “Crítica de la cultura y sociedad”, Crítica de la cultura y sociedad I, trad. de Jorge Navarro Pérez, Buenos Aires, Akal, 2008].

70

. Theodor W. Adorno, Negative Dialectics, trad. de E. B. Ashton, Nueva York, The Seabury Press, 1973, pp. 362-63. [Versión en castellano (aquí citada con ligeras modificaciones): Dialéctica negativa, trad. de José María Ripalda, Madrid, Taurus, 1984].

IV

10. El momento silenciado

Una cámara es un silenciador: la fotografía es una fugaz imagen del mundo que se ha drenado de sonido. Y así como, al ver una foto recortada de un brazo, nos imaginamos la mano, también rellenamos el silencio con los rumores, los cantos de los pájaros, los motores lejanos, la cambiante brisa que nuestra mente nos impone para que podamos encontrarle un sentido a los manchones de colores, a las diversas sombras que tiñen el papel blanco como una especie de fragmento del momento vivido. A diferencia de la luz, sin embargo, el sonido no deja su marca en la fotografía.

En “Dessau”, de Henri Cartier-Bresson, por ejemplo, una belga enfurecida, liberada de un campo de concentración, denuncia a una informante de la Gestapo “antes de que pudiera esconderse entre la multitud”, en palabras de Cartier-Bresson. El hombre sentado en el escritorio en la foto, tomada en abril de 1945, en Dessau, Alemania, bien puede haber sido un exrecluso del campo de concentración; con una lapicera en la mano y un anotador, es el único en la imagen que usa anteojos. Detrás de la informante, un hombre, todavía vestido con el uniforme a rayas de los prisioneros, está de pie con los brazos en jarra. La enorme multitud que ocupa el resto del encuadre intenta ver la confrontación. En otro texto, Cartier-Bresson detalla un poco más la escena: “Dessau, Alemania, 1945. En un campo de personas desplazadas que esperan su repatriación, una informante de la Gestapo que había intentado pasar por una refugiada es descubierta y delatada por una reclusa, cuya cara brilla con la intensa, nítida luz de la rabia”.

Hay que imaginar las furiosas palabras en francés que habrá escupido la boca de la acusadora, la balbuceante negativa de la acusada, el murmullo que recorre la muchedumbre. Pero un hombre, en el fondo de aquella multitud, parado sobre algo para ver qué sucede, aparta la mirada hacia la izquierda. ¿Habrá oído algo? Imposible decirlo, porque la cámara ha depurado todos los sonidos de la escena.

Cartier-Bresson, por supuesto, no es sordo al silencio que crea a través de sus fotografías. Como él mismo observa en The Mind's Eye, una antología de sus escritos: "Si al hacer un retrato uno espera captar el silencio interior de una víctima que lo consienta, es muy difícil, pero hay que arreglárselas para ubicar la cámara entre su camisa y su piel. En cambio, cuando uno dibuja a lápiz, es el artista el que debe tener un silencio interior" [71]

. Una fotografía sería entonces un destilado del silencio del sujeto; y un dibujo, la imposición del silencio del artista.

Una foto es una dialéctica de ausencia y presencia. El silencio que tiñe la escena confirma la ausencia de los sujetos de la fotografía, al tiempo que preserva, como el ámbar preserva al endurecerse una avispa, el momento en que vivieron. Desde luego, una foto no es más que una fugaz imagen del tiempo, extraída de su torrentosa superficie. ¿Pero quién no confunde lo real con su simulacro? Como explica Roland Barthes: "Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos" [72]

. Si a esto contraponemos la definición de Michael Polanyi, según la cual "el arte parece consistir […] en la representación de algo dentro de un marco artificial que contradice sus aspectos representativos" [73]

, debemos preguntarnos si una foto puede interpretarse como una obra artística. Por otra parte, ¿podríamos argumentar que la ausencia de sonido es el "marco artificial" de la fotografía?

Veamos una vez más lo que dice Barthes:

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto) […]. Por naturaleza, la Fotografía (hemos de aceptar por

comodidad este universal, que por el momento solo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo […]. La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos [74]

.

Quizá por eso no reconocemos el silencio absoluto de la foto como un silencio. No podemos oír su ausencia porque tomamos la fotografía por lo fotografiado.

Beaumont Newhall sugiere que la tristeza que producen las fotografías viejas está relacionada con la naturaleza del medio mismo: “El hecho fundamental de creer en la autenticidad de las fotografías explica por qué las fotos de gente muerta y de arquitectura desaparecida son tan melancólicas” [75]

. Como un fantasma, están ausentes y presentes a la vez.

Newhall tiene razón: ¿hay algo más melancólico que las grabaciones familiares sin sonido, sobre todo las cintas de 8 mm del siglo pasado? ¿Acaso las sombras lanzadas a la pantalla blanca por uno de esos proyectores antiguos son otra cosa que fantasmas mudos? Sus saludos, sus chistes, no llegan hasta nuestros oídos. Los vemos estallar en carcajadas silenciosas sin saber —como sabemos nosotros— que el futuro no tardará en hacerlos llorar.

11. El silencio de las muñecas

Rainer Maria Rilke, uno de los más grandes poetas de Alemania, fue uno de los muchos escritores modernos que lamentaron la incapacidad del lenguaje para explorar el silencio que reside en lo más hondo de la existencia: "¡Oh, cuántas veces uno quisiera hablar con unos grados más de profundidad! Mi prosa […] cala un poco más hondo […], pero uno solo logra avanzar una capa mínima; lo único que obtiene es un mero indicio del tipo de habla que puede ser posible ahí donde reina el silencio". Uno de sus intentos de "hablar con unos grados más de profundidad" fue su ensayo "Muñecas. Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel". En él, Rilke describe los matices inquietantes (y melancólicos) del juguete más asociado con la niñez, y al hacerlo revela la terrible lección que nos enseña su silencio:

Me gustaría poder recordar si entonces protestábamos, si nos enfurecíamos y dábamos a entender al monstruo que nuestra paciencia estaba a punto de terminarse; si, temblando de ira, nos poníamos ante ella y queríamos saber, punto por punto, para qué usaba en realidad nuestro calor, en qué se convertía todo aquel tesoro.

Entonces, ella callaba. No por orgullo. Callaba porque ese era su discurso constante, porque estaba hecha de una materia inservible, completamente irresponsable. Callaba y nunca se le ocurrió hacer alarde de que ello debía a la vez proporcionarle un gran significado en un mundo en el que el destino, e incluso Dios mismo, se han hecho famosos, sobre todo gracias a su silencio frente a nosotros. En un tiempo en el que todavía todos se esforzaban por respondernos siempre de forma rápida y tranquilizadora, ella, la muñeca, fue la primera que nos puso delante aquel silencio inconmensurable cuyo soplo sentiríamos llegar más tarde reiteradamente desde el espacio,

cada vez que pisábamos algún lugar en el límite de nuestro ser. Frente a ella, mientras nos miraba fijamente, experimentamos por vez primera (¿o me equivoco?) ese vacío del sentimiento, esa parada del corazón en la que uno se extinguiría, si en ese momento la naturaleza entera, prosiguiendo suavemente su marcha, no lo transportase como algo inerte por encima de los abismos.

¿Acaso no somos criaturas milagrosas? ¿Por qué entonces nos dirigimos y nos orientamos a poner nuestro primer afecto allí donde permanece sin esperanza? ¿Así que, mientras disfrutábamos de la ternura más irreflexiva, por todas partes se extendía la amargura de saberla vana? Quién sabe si, más tarde, afuera, en la vida, alguno no sospechará, a partir de esos recuerdos, que él no puede ser amado [76]

.

Cuando las muñecas nos miran en silencio, sin que su expresión nos ofrezca la menor pista de lo que piensan detrás de esos ojos vidriosos, una inexorable indiferencia rechaza nuestros intentos de comunicarnos. Y así aprendemos que la indiferencia, en su negativa a reconocer que estamos ahí, o que tenemos deseos propios, también es una forma de silencio. Pero eso no es lo único que las muñecas nos enseñan sobre este tema.

¿Acaso la muñeca no es una especie de espejo para la niña, o al menos un reflejo de lo que la niña sabe que alguna vez fue? Y cuando ella acuna ese pasado en sus bracitos, lo arrulla, quizá incluso le canta una canción de cuna con su voz infantil y desafinada, ¿cómo responde la muñeca ante esa muestra desbordante de afecto? Con silencio, desde luego. Sí, podemos hacer una exégesis del pasado como si fuera un poema, exhumar la memoria enterrada, consultar lo que quedó registrado, pero el pasado no responderá a nuestras preguntas. Frente al silencio, imponemos lo que nosotros consideramos respuestas. Somos, en el mejor de los casos, ventrílocuos, y el pasado, nuestro muñeco. Pues

no importa con cuánta elocuencia nos preguntemos qué —o quién— fuimos alguna vez, lo cierto es que el pasado permanece tan silencioso como la muñeca en los brazos de una niña.

Por supuesto, a las niñas no les parecen inquietantes en lo más mínimo las muñecas que les regalamos. Solo a nosotros, a los adultos, al asomarnos a sus cuartos, nos perturban las caras silenciosas de esos juguetes, ubicados como almohadas contra la cabecera de una cama demasiado estrecha y corta para nuestros cuerpos. Lo que alguna vez nos fue familiar, incluso íntimo, ahora nos parece ajeno o hasta siniestro.

En su ensayo de 1919 sobre "Lo ominoso", Sigmund Freud rastrea la etimología de heimlich y unheimlich (lo íntimo o doméstico y lo ominoso) para entender qué puede tener que ver lo ominoso con lo familiar. Freud complementa este estudio etimológico con una lectura psicoanalítica de "El hombre de la arena", de E. T. A. Hoffmann, un cuento sobre el infausto amor de un estudiante por la hija de su vecino, Olimpia. Al final del relato se revela que la chica no es más que una muñeca animada, una autómata ("Nathanael contempló por primera vez el rostro hermosísimo de Olimpia. Solo los ojos le parecieron extrañamente fijos y como muertos") [77]

; el espanto de esta revelación se mezcla con miedos olvidados de la niñez, que vuelven a apoderarse del protagonista. Freud explica la lógica de Hoffmann:

[E]so angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto […]. Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo "heimlich" (lo "familiar") a su opuesto, lo "unheimlich", pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo

oculto, ha salido a la luz [78]

.

Una vez analizadas las posibles consecuencias de esto, Freud concluye el ensayo, casi como quien no quiere la cosa, con una observación extraordinaria: “Acerca de la soledad, el silencio y la oscuridad, todo lo que podemos decir es que son efectivamente los factores a los que se anudó la angustia infantil, en la mayoría de los hombres aún no extinguida por completo” [79]

.

Si Freud está en lo correcto y lo familiar, lo reprimido, retorna como lo ominoso, ¿qué reprimimos de la muñeca? Sin duda el silencio. Las niñas, después de todo, no piensan que las muñecas sean mudas. Las escenas domésticas que remedan con ellas en el playroom, las clases que les imparten, apoyándolas contra el baúl de juguetes, las preguntas médicas que les hacen cuando juegan a la doctora: toda esa teatralidad improvisada parece incluir diálogo, aunque el público solo pueda oír a una sola actriz. Esto encuentra su paralelo en el monólogo dramático de la poesía, donde un auditor, cuyas líneas de diálogo nunca se incluyen aunque motivan las respuestas del monologuista, hace sentir silenciosamente su presencia en el poema. De igual modo, cuando oímos por casualidad cómo una niña reta a su muñeca por algo que hizo, su monólogo es lo único que podemos recuperar.

Así, las niñas nunca parecen darse cuenta de que las muñecas —salvo, tal vez, aquellas que sueltan un turbado “Mamá” si se las aprieta con la suficiente violencia— son mudas. Como tampoco se da cuenta Nathanael, el estudiante del cuento de Hoffmann. Aunque su adorada autómata solo puede reproducir canciones chillonas y suspiros mecánicos, él defiende su silencio: “Tampoco es justo que digan que no es capaz de sostener conversaciones como las de los demás seres; no habla mucho, es cierto, pero esas pocas palabras parecen verdaderos jeroglíficos de un mundo interior pleno de

amor” [80]

. Y luego insiste: “¡Y qué son las palabras! ¡Palabras! La mirada de sus ojos celestiales dicen más que lo que pueda contener cualquier lenguaje articulado” [81]

. Mientras que antes había reprendido a su prometida de carne y hueso, tratándola de “maldita autónoma sin vida” [82]

, cuando ella criticó su poesía, Nathanael no detecta crítica alguna en la mirada de Olimpia, solo “los ojos anhelantes con los que lo miraba” [83]

. Desgraciadamente para el joven, su error queda expuesto de un modo brutal: “Nathanael se quedó pasmado; había visto claramente que en la cara pálida y cérea de Olimpia no había ojos, sino apenas dos agujeros negros. Era una muñeca sin vida” [84]

. Luego de interpretar infantilmente su silencio como una elocuente muestra de su deseo de ser amada sin reserva, Nathanael termina enloqueciendo a causa de todo lo que su fantasía lo había obligado a reprimir. Pero quizá esa represión sea sintomática de la adultez, no de la infancia.

Walter Benjamin sostiene que los niños no son como nosotros. Lo que vemos como inocencia puede ser puro salvajismo, y lo que le resulta familiar a un niño —que una muñeca es una especie de cadáver silencioso, por ejemplo, totalmente a merced de los vivos— lo reprimimos en nuestra adultez, hasta que cruzamos miradas con los ojos muertos e imperturbables de un juguete abandonado.

Hemos tardado mucho en darnos cuenta de que los niños no son hombres y mujeres en escala reducida, y los muñecos muestran ese error de concepto. Es sabido que hasta el vestido infantil tardó en empezar a distinguirse de la indumentaria del adulto. Ello sucedió

solo a partir del siglo XIX. A veces parece que el nuestro ha dado un paso más y, lejos de ver en los niños pequeños hombres o mujeres, ni siquiera está totalmente dispuesto a considerarlos pequeños seres humanos. Se ha descubierto el lado cruel, grotesco y sombrío de la vida infantil. Mientras piadosos pedagogos siguen entregándose a sueños rousseanianos, escritores como Ringelnatz, pintores como Klee, captaron el aspecto despótico e inhumano de los niños. Los niños son duros y están alejados del mundo. Frente a todas las sensiblerías del Biedermeier, Mynona acierta más que nunca con su proposición del año 1916: "[…] muñecos-víctimas que pueden sufrir las muertes más diversas, y sus correspondientes muñecos-verdugo, con todos los instrumentos especiales, la guillotina y la horca... Mis chicos, por lo menos, no quisieran prescindir de todo esto" [85]

.

No hay ejemplo mejor de la asociación entre la muñeca silenciosa y el cadáver mudo que la creación de una de las muñecas más famosas del mundo, literalmente concebida bajo "guillotinas y horcas". Marina Warnes cuenta esta tétrica historia en su libro Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century:

La muñeca de cera más antigua que aún se conserva en el museo Madame Tussauds, en Londres, se llama "La bella durmiente": una figura femenina acostada, en una pose que suele describirse como de abandono; más hechizada que dormida, parece en suspenso por toda la eternidad, como una efigie en una tumba, esperando la resurrección, en cuyo sueño relajado, incluso lánguido, se intuye una esperanzada ficción sobre la derrota de la muerte. La cara de la muñeca es difícil de ver, a menos que uno dé la vuelta para verla al revés, en un ángulo en el que lo primero que el espectador nota es la garganta y el pecho. Y ese es efectivamente el aspecto más espectacular de la figura: su pecho sube y baja al ritmo de su respiración. Parece viva. Parece real. Parece que hubiera vencido al

tiempo y a la muerte; crea una ilusión de vida que llena de asombro a todo el que la mire [86]

.

Warner explica luego la historia de la muñeca, fabricada en 1765 con Marie Jean du Barry, amante de Luis XV, como modelo, por el médico y escultor en cera suizo Philippe Curtius, que más tarde sería el mentor de Marie Tussaud. Hasta 1995, el museo insistía en que "La bella durmiente" era, de hecho, la escultura que Curtius había hecho de Madame du Barry, aunque modificada a principios del siglo XX para agregarle un corazón mecánico eléctrico. (Según los rumores, la cara en realidad no sería la de Madame du Barry, sino la de la encantadora y virtuosa Madame de Saint Amaranthe, condenada a la guillotina luego de rechazar las propuestas amorosas de Robespierre). Después de salvarse por un pelo de ser ejecutada ella misma durante el Terror, el período que siguió inmediatamente a la Revolución Francesa, Tussaud consiguió un empleo encargándose de las máscaras mortuorias de figuras tan notables como Luis XVI, María Antonieta y hasta el propio Robespierre [87]

.

Cuando Tussaud exhibió su trabajo en Londres en 1802, su colección incluía dos "bellas durmientes" más. Como señala Warner:

En los otros dos casos de figuras en esa pose, Curtius o Marie usaron como modelo […] cabezas cercenadas: un contemporáneo, que alegaba haberlo visto con sus propios ojos, describió cómo Curtius, en el cementerio de La Madeleine, adaptó el rictus de Madame du Barry pellizcándolo hábilmente con el índice y el pulgar: "Il maquilla cette face d'un sourire posthume, la fit belle et agréable" ("Le formó en la cara una sonrisa póstuma, la hizo bella y agradable": la amante de Luis XV había sido una de las pocas víctimas que habían protestado violentamente durante la

ejecución). Luego vertió una capa de cera directamente en el suelo al lado de la tumba y rodó la cabeza por encima para que quedaran impresos sus rasgos [88]

.

Mezcla de sueño y muerte, como una Julieta drogada esperando a su Romeo, “La bella durmiente” es una muñeca de tamaño real, donde la ya familiar figura de una mujer hermosa se combina con la terrible historia reprimida de un cadáver obligado a sonreír, una cara pintada con rouge para esconder la palidez de la cera.

En “Los maniquíes” —un cuento sobre un hombre, padre del narrador, que dicta una serie de “conferencias” a un par de costureras, mientras ellas trabajan frente a un maniquí—, Bruno Schulz intercala una pregunta escalofriante: “¿Han oído en medio de la noche los aullidos atroces de esos monigotes de cera encerrados en los parques de atracciones, el coro quejoso de esos troncos de madera y de porcelana que se golpean contra los muros de su prisión?” [89]

. La tétrica historia de “La bella durmiente” casi nos convence de que, a solas en la oscuridad del museo de cera, quizá la joven también lance sus aullidos, sumida en la aterradora pesadilla que viene soportando desde hace más de dos siglos.

Sin embargo, más terrible que sus aullidos a medianoche es su silencio perpetuo, por más que suba y baje su pecho.

Un paralelo mórbido a la cabeza intercambiable de “La bella durmiente” puede encontrarse en Ozma de Oz, la tercera novela de Oz, la saga para niños de L. Frank Baum, en la que Dorothy es capturada por la acéfala Princesa Langwidere:

Ahora tengo que explicar que la Princesa Langwidere era dueña de treinta cabezas: una para cada día del mes. Pero, por supuesto, solo

podía usar una por vez porque no tenía más que un cuello. Guardaba esas cabezas en el “armario”, un bonito vestidor situado entre el dormitorio y el salón espejado. Cada cabeza ocupaba una alacena propia forrada de terciopelo. Las alacenas ocupaban las cuatro paredes del vestidor, y tenían puertas muy elaboradas y talladas con números dorados por fuera y espejos con marco enjoyado por dentro.

Cuando por la mañana la Princesa se levantaba de la cama de cristal iba al vestidor, abría una de las alacenas forradas de terciopelo y sacaba la cabeza del estante de oro. Después, con la ayuda del espejo que había adentro, se ponía la cabeza lo más derecha posible y luego llamaba a las criadas para que la vistieran [90]

.

Como sostiene Benjamin, a los niños les divierte imponerse ante el pobre muñeco, indefenso y sufrido, como parece divertirnos a nosotros saborear la escultura de cera de la mujer durmiendo en silencio. Pero el niño sabe que se goza más cuando se tortura a algo capaz de quejarse. El chillido de dolor diferencia a la mascota de la muñeca, como explica Baudelaire en “La moral del juguete”:

A la vera de un camino, detrás del enrejado de un bonito jardín que rodeaba una imponente casona señorial, había un niño hermoso y fulgurante, vestido con su coqueta ropa de campo. El lujo, la despreocupación y el espectáculo cotidiano de la riqueza hacen que estos niños sean tan lindos que uno no los creería congéneres de los que han nacido en medio de la mediocridad o la pobreza. A su lado, entre la hierba, había un juguete espléndido, tan deslumbrante como su dueño: barnizado, dorado, decorado con un precioso atuendo, y cubierto de plumas y espejitos de colores. Pero el niño no le prestaba atención. Estaba concentrado en algo más. Al otro lado de la reja, en el camino, entre los cardos y las ortigas, había

otro niño, sucio, de aspecto enfermizo, uno de esos chicos que siempre tienen un hilo de moco que se abre camino lentamente a través de la mugre y el polvo que les cubre la piel. Entre los simbólicos barrotes de hierro, el niño pobre le mostraba al rico su juguete, que este examinaba con avidez, porque para él era un objeto raro y desconocido. Ahora bien, este juguete que el mocoso atormentaba, agitaba y sacudía en una jaulita… ¡era una rata viva! [91]

.

Los adultos, desde luego, no juegan con muñecos. Más bien se ponen máscaras y se convierten en muñecos ellos mismos. Y el silencio de la máscara en la cara humana es mucho más aterrador que el del juguete. ¿Qué pensar de un hombre transformado en muñeco a través de un disfraz de carnaval, vestido de arlequín, con un gorro de bufón con cascabeles en la cabeza, con una máscara tan impávida como si fuera una cara de porcelana, y que nos mira con esos ojos, esos ojos todavía humanos y llenos de secreta alegría?

¿Hay contradicción más escalofriante que la de los ojos humanos detrás de una máscara que imita la cara humana? ¿Y qué espantosa lección podemos aprender del implacable silencio de las máscaras? ¿A quién reconocemos en la muda indiferencia del juerguista enmascarado sino a nosotros mismos? La máscara inexpresiva refleja el miedo de que dentro de todos nosotros anide un sociópata, impasible frente al sufrimiento ajeno y atento solo a sus propios intereses. Por supuesto, nunca hablamos de esta posibilidad: la represión también es una forma de silencio.

Así que es entendible la aversión que algunas culturas sienten por las imágenes grabadas, y que les extrañe que a los occidentales no nos afecte su presencia. Una estatua, o cualquier imagen, para el caso, es… ¿qué? Una sombra endurecida, una memoria congelada. ¿Por qué no habrían de turbarnos las muñecas, con sus labios rojos eternamente fruncidos, sus pelucas con rulos minúsculos unidas a sus cráneos perforados de porcelana, sus frágiles manos y pies sujetados con hilo a brazos y piernas de muselina rellena de paja?

¿Qué podría ser más disculpable que sentir inquietud en presencia de semejante homúnculo? Pues, más allá de los horribles párpados mecánicos que se abren y cierran de repente con cualquier movimiento brusco, la muñeca es más cadáver que cuerpo vivo. Y aun así, decimos que es un juguete, y se lo ponemos a nuestros hijos en las manos.

Por supuesto, al final, casi todo muñeco es una víctima muda que manipulamos a nuestro antojo, ya sea la efigie sin boca de algún político detestado que quemamos en una plaza, los estoicos soldaditos que derribamos en los tableros de mesa, el gólem de las leyendas judías que es usado de sirviente, o el personaje de trapo que dejamos a merced de un niño caprichoso.

Nadie deja tan en claro esta verdad fundamental como Hans Bellmer en La muñeca, la serie de fotografías que este artista polaco tomó de sus esculturas y publicó en 1934, y en otras obras similares de la misma década. Bellmer dijo haberse inspirado en una función de la ópera de Jacques Offenbach, Los cuentos de Hoffmann (cuyo primer acto se basa en “El hombre de la arena”) para crear sus perturbadoras muñecas desnudas de tamaño real, ensambles grotescos de cabezas, torsos, articulaciones y miembros descuartizados, ubicadas en poses retorcidas y sexualmente explícitas, y presentadas como monstruosidades [92]

. Siempre mujeres, siempre exhibidas en la postura algo azarosa de un cadáver despatarrado, las muñecas de Bellman, con las piernas abiertas y a menudo vestidas apenas con medias blancas y zapatos negros de colegiala, son, según escribió Robert Hughes, “casi infinitamente pornográficas” [93]

. Incapaces de quejarse de las contorsiones y amputaciones y deformidades que soportan, las muñecas son las víctimas perfectas: dóciles y mudas.

Y así y todo les tememos.

12. El silenciamiento

En nuestra primera visita a Florencia, cuando todavía éramos estudiantes, mientras el ocaso teñía de bronce las aguas del Arno, mi mujer y yo encontramos un pequeño restaurante cerca de nuestra pensione infestada de murciélagos. Criada por su abuela de Viareggio, un balneario próximo, Marsha pidió nuestra comida en italiano, con un acento que nuestro viejo mozo seguramente reconoció como oriundo de la Toscana. Sin embargo, el hombre se negó a escribir nada en su libretita y la interrumpió, impaciente, con un severo "Signorina!", antes de dirigirme una mirada inquisitiva. Solo después de que asentí con la cabeza él se dignó a tomar la orden.

Más adelante, mientras trataba de dominar el arte de la enseñanza, leí un artículo sobre la tendencia de los docentes, tanto varones como mujeres, a interrumpir las respuestas de las alumnas, aunque no de los alumnos. Desde luego, me creí incapaz de un sexismo parecido, hasta que decidí dejar de interrumpir las respuestas que me daban en clase. Pronto noté que debía contenerme cuando se trataba de una alumna, pero rara vez tenía que hacer lo mismo si me respondía alguien del sexo opuesto. Era muy infrecuente que sintiera el impulso de interrumpir la respuesta si venía de un hombre.

Tampoco me terminaba de reconfortar que, según los estudios, las profesoras mujeres mostraran la misma tendencia que yo. Más allá de mi propio caso, el descubrimiento más inquietante era que mis alumnas habían sufrido una vida entera en el sistema educativo con docentes que no las dejaban terminar de hablar y que les ofrecían a los varones toda su atención. Era innegable que ese tipo de actitud de parte de los profesores, o de otras figuras de autoridad, acarreaba consecuencias permanentes para las personas llamadas a silencio —ya fuera a través de interrupciones o de otros tipos de presión menos obvias— para que cedieran al punto de vista de sus contrapartes masculinos.

Vivimos en un mundo en el que se suele silenciar a las mujeres, muchas veces de forma violenta. Pero la indignación diaria de ser silenciada así nomás, como si nada, es hasta tal punto intrínseca a la experiencia de toda mujer que casos poco dramáticos, como la interrupción brusca de un mozo o un docente, pueden terminar ilustrando mejor que los ejemplos más draconianos el papel que tiene el silencio a la hora de mantener las relaciones de poder existentes en la sociedad. Dado que yo mismo me veo silenciado por las limitaciones de espacio que impone el formato de este librito, ofreceré un solo ejemplo, aunque aún haya material para escribir volúmenes enteros sobre la manera en que se silencia no solo a las mujeres, sino a toda persona marginalizada por el discurso de los poderosos.

Bessie Dendrinos y Emilia Ribeiro Pedro demuestran cuánto puede aprenderse analizando una situación donde se suele silenciar a las mujeres diariamente y que en general pasa desapercibida: el acto de pedir indicaciones en la calle [94]

. En su repaso de la literatura existente sobre silencio y género, citan un estudio previo cuyo autor “presenta datos que permiten constatar cómo los hombres ejercían su poder callándose en los encuentros cotidianos con sus parejas mujeres. El comportamiento relativamente silencioso de los maridos tendía a silenciar sus esposas, y ellas en consecuencia redoblaban sus esfuerzos para mantener la charla, frustradas en cada ocasión por las frecuentes ‘no respuestas’ de los hombres cuando era su turno de hablar”. Dendrinos y Pedro señalan que “El poder se ejerce rutinariamente a través del habla”, y que “El poder […] también puede ejercerse a través del silencio”.

En los más altos niveles de autoridad, esta segunda opción puede ser la predilecta. En Le Fil de l’épée, una reflexión sobre el liderazgo, publicada como libro en 1932, Charles de Gaulle escribe: “Rien ne rehausse l’autorité mieux que le silence, splendeur des forts et refuge des faibles” [95]

. Esta observación acaso sorprendente pierde poco y nada si la traducimos: “Nada realza mejor la autoridad que el silencio,

esplendor de los fuertes y refugio de los débiles". Pero de Gaulle va más allá: "El silencio es el arma definitiva del poder" [96]

. Sin duda se refiere en parte a lo mismo que George Bernard Shaw formula así en Back to Methuselah (1921): "El silencio es la expresión más perfecta del desprecio" [97]

. Pero más allá de eso, también se referirá a que los poderosos pueden ignorar con impunidad las preguntas de los indefensos, las demandas de los desposeídos. Leonardo da Vinci concuerda: "Nada refuerza la autoridad tanto como el silencio" [98]

. (Desde luego, podría interpretarse que eso quiere decir que el silencio de los gobernados refuerza a quien gobierna. Por otro lado, Da Vinci, siempre a la merced de mecenas influyentes, estaba acostumbrado a tener que esperar durante lapsos penosamente largos a que el poderoso de turno rompiera su silencio y autorizara un nuevo encargo).

Sin embargo, cuando se dan indicaciones en la calle, la persona que habla parece ser la que está adoptando una posición de autoridad. Las investigadoras basaron sus conclusiones en treinta y cuatro casos al azar en los que una mujer les pedía indicaciones a varios grupos en ciudades y pueblos de Portugal y Grecia; no encontraron diferencias significativas en las respuestas obtenidas en ambos países.

Lo que sí encontraron fueron varias diferencias notables relacionadas específicamente con el género de los participantes. Cuando las mujeres no podían dar indicaciones se disculpaban; los hombres, no. Las mujeres usaban el tiempo futuro para indicar el camino; los hombres, el verbo "deber". Asimismo, los hombres tendían a repetir lo dicho. Pero el elemento más claramente distintivo era el uso del silencio.

Por ejemplo, en los pocos casos en los que se pidió indicaciones a un par de mujeres, "el papel de la informante parecía negociarse" mediante el contacto visual. En los grupos de hombres, en cambio,

hablaban uno encima del otro hasta que alguno se imponía para indicar el camino. Pero en casi todos los grupos mixtos, “eran los varones los que en última instancia adoptaban el papel de informante”. Las mujeres presentes se quedaban calladas o eran silenciadas. Cuando las mujeres empezaban a dar indicaciones, tarde o temprano “abandonaban su papel de informantes. En un encuentro, cuando un hombre había terminado su turno de hablar, la mujer confirmó lo que había dicho su compañero, y repitió su última frase palabra por palabra”. En otros casos, las mujeres que podrían haber corregido las indicaciones inexactas del varón se quedaban calladas o, en lugar de corregirlo directamente, le hacían una pregunta que lo llevaba a replantearse lo que había dicho.

Un intercambio particularmente interesante ocurrió cuando le pidieron indicaciones a un grupito de hombres de entre treinta y cuarenta años:

Uno de los hombres respondió de inmediato y procedió, sin que los demás lo interrumpieran, a dar indicaciones largas y complicadas. Una mujer de entre veinte y treinta, que salía de una panadería que estaba cerca, oyó la explicación confusa e intervino para aclarar la versión del hombre. Pero no bien empezó a hablar, la interrumpió el mismo hombre que acababa de dar indicaciones, para repetir lo mismo que ya había dicho. La mujer volvió a intervenir y le permitieron dar sus propias indicaciones, breves y precisas. En ese momento, otro hombre que había visto todo el incidente tomó la palabra y habló en un tono alto y autoritario, como si quisiera corregir lo dicho por la mujer. Sin embargo, se limitó a parafrasear la información que había dado ella.

En los únicos dos casos en la investigación en que a las mujeres se les permitió dar indicaciones, así y todo los hombres tuvieron la última palabra. Hubo un ejemplo que me recordó nuestra cena en Florencia casi medio siglo atrás, protagonizado por otra pareja joven. Después de que la mujer dijera dos oraciones con indicaciones muy simples, “el hombre que la acompañaba nos miró y confirmó: ‘Sosta’. ‘Así es’”.

El viejo camarero que reprendió a Marsha aquella noche, tanto tiempo atrás, lo habría visto con aprobación.

13. Silencios y secretos

Totalmente ignoto hasta que se lo descubrió entre los papeles de un aristócrata británico en 1911, Silencio es un romance francés del siglo XIII con una historia asombrosa. El prólogo a una traducción reciente lo resume así:

El argumento, en pocas palabras, es que Silencio, hija de Cador y Eufemie de Cornwall, es criada como varón porque Eban, rey de Inglaterra, no permite que las mujeres hereden. Cuando llega a la adolescencia, la Naturaleza y la Crianza aparecen como vituperiosas figuras alegóricas para atormentarla. La Razón le dice que continúe su vida como hombre. Silencio huye para aprender el arte de la juglaría, y termina convirtiéndose en un famoso caballero. Después de rechazar varias veces los avances de la muy sexual Eufeme, esposa de Eban, que simula un sangriento intento de violación, le encargan a Silencio una misión supuestamente imposible: capturar a Merlín, quien ha predicho que solo podrá ser engañado por una mujer. Silencio lo logra, pero Merlín la desenmascara, al igual que a la reina y al último amante de la reina, disfrazado de monja. Se hace justicia, se restaura el derecho a la herencia para las mujeres, y Silencio se convierte en reina de Inglaterra casándose con Eban [99]

.

En el centro de Silencio hay un secreto, y poniéndole ese nombre a la heroína el autor reconoce que el silencio es una forma de secreto. Guardado por los iniciados, un secreto margina —o incluso acapara — el conocimiento. Reconocemos su poder casi instintivamente, rogamos ser admitidos a su círculo más íntimo, al resguardo del silencio. Ávidos de obtener lo prohibido, pedimos más detalles. Y si nos rechazan, podemos llegar a detestar la autoridad de quienes nos están ocultando algo.

Esa manera de reaccionar es una expresión de individualismo moderno; una sociedad tradicional, en cambio, acepta la necesidad de que haya cosas que no todos pueden saber, de las que quizá nadie puede hablar, y que deben quedar veladas en silencio.

A su manera, Silencio recuerda a una práctica afgana actual (y que quizá tenga siglos de historia) llamada bacha posh, literalmente "disfrazada de niño", donde se elige a una hija para criarla como hijo. Al igual que el personaje Silencio, según explica en un artículo Jenny Nordberg, la mayoría termina volviendo a adoptar una identidad femenina y, una vez más, al igual que sucede con Silencio, las motivan razones de orden práctico:

En un país donde se valoran más a los hijos varones, pues en la cultura tribal suelen ser los únicos capaces de heredar los bienes del padre y perpetuar el apellido, las familias sin hijos son vistas con lástima y desprecio. Hasta un hijo ficticio aumenta la reputación de una familia, por lo menos durante unos años. Una bacha posh también tiene más posibilidades de recibir educación, trabajar fuera de casa, y hasta escoltar a sus hermanas en público, lo que permite acceder a libertades inauditas para cualquier niña en una sociedad que segrega estrictamente a los hombres y las mujeres [100]

.

Una sociedad tradicional, sobre todo si está relativamente aislada, puede mantener una institución basada en el secreto, como la bacha posh, pero el mundo moderno, después de haber arrasado con tantos otros tipos de silencio, ahora se divierte revelando secretos, ya sea bajo la forma de escándalos de la farándula, reality shows humillantes, material pornografico o denuncias políticas.

Las consecuencias de vivir en un mundo sin cortinas pueden ser tan serias como el precio que se paga día a día por vivir en un mundo sin silencio.

Cuando Edward Snowden, un contratista de la Agencia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos, reveló la existencia de un programa de vigilancia secreto estadounidense, el Financial Times publicó una columna de John Thornhill donde este empieza admitiendo el reprochable accionar de los gobiernos, los parlamentarios británicos, la policía e incluso la prensa: “¿Puede confiarse en la prensa, que se ufana de exponer las flaquezas de las demás instituciones? Ella misma ha sido condenada por borrar la línea que separa el periodismo del activismo […]. Los políticos se preguntan quién le ha dado a las redacciones de los diarios —y sus periodistas parciales a medias— la autoridad para decidir qué va en contra —y qué no— de los intereses del país”. La historia de los Estados Unidos durante toda mi vida ha sido marcada por una serie de traiciones a la confianza del público de parte de aquellos en el poder: los Pentagon Papers, el escándalo Watergate, Irán-Contra, los obispos católicos que trasladaron subrepticiamente curas pedófilos de parroquia en parroquia. En mi experiencia, los secretos (y el silencio, que es la máscara de los secretos) han sido usados por los poderosos para ocultar falsedades y crímenes. Pero la transparencia también tiene sus propios costos, como señala luego Thornhill:

Es posible que los idealistas lamenten esta crisis de confianza en nuestras instituciones y sostengan que hace falta un debate más honesto. Algunos piden una mayor transparencia y responsabilidad. Sin embargo, Orona O’Neill, la filósofa, ha cuestionado que esos sean los mejores remedios para restaurar la verdad. En sus brillantes conferencias Reith [101]

, dictadas hace más de una década, O’Neill afirmó que la desconfianza pública había crecido en los mismos años en que la transparencia y la responsabilidad se habían buscado con tanto ahínco. La revolución de la información tal vez sea antiautoritaria, pero también puede ser antidemocrática. “La transparencia y la apertura quizá no sean los factores incondicionalmente positivos que está de moda suponer que son. Así como el secreto y la falta de transparencia pueden no ser los enemigos de la confianza”, dijo [102]

.

En una charla que di en una conferencia de escritores, durante las audiencias para el juicio político a Bill Clinton, me pregunté cuáles serían las consecuencias de que los periódicos locales en todo el país estuvieran debatiendo si una felatio constituía o no “relaciones sexuales”. Admití que los conservadores seguramente estaban ganando varios puntos exponiendo los detalles más escabrosos del affaire del presidente con una joven, pero me preocupaba que introducir temas como ese en el discurso público no contribuyera a esa degradación de la cultura que ellos mismos alegaban aborrecer y que seguían atribuyendo a los progresistas. Una vez que lo privado se hace público, sostuve yo, nunca más puede recuperar el silencio que la sociedad antes le había acordado a través de ciertas convenciones sociales, convenciones que previenen que lo personal se divulgue a los cuatro vientos.

Recordé esta charla más o menos una década después, cuando la PEN/Faulkner Foundation me pidió que hablara en una secundaria de Nueva Orleans que había sido reconstruida después de que colapsaran las represas en 2005. La organización les había dado ejemplares de mi novela Oyster a los alumnos y profesores antes de mi visita. Ambientada en la parroquia de Plaquemines en 1957, Oyster narra la historia de dos familias enemistadas por una cuestión de permisos para criar ostras, mientras las petroleras abren canales a través de las marismas de Luisiana, destruyendo tanto los humedales como los arrecifes de ostras que se encontraban desde hace siglos en la zona.

Me imaginé que los alumnos iban a hacer preguntas sobre la transformación del lugar de la mujer en la sociedad, que la novela rastrea a lo largo de cuatro generaciones, o sobre la violencia que impulsa gran parte de la historia. En vez de eso, lo que más chocó a los alumnos fueron los secretos que permeaban cada aspecto de la vida en un pueblito remoto hace cincuenta años. Una chica dijo que los secretos que los adultos ocultaban a sus propias familias en la novela le parecían más aterradores que cualquiera de los asesinatos que yo había detallado.

Ahí me di cuenta de que se habían criado en un mundo sin secretos. No les habían escamoteado ningún tema; no les habían prohibido ninguna palabra; no les habían postergado la revelación de ningún conocimiento. Así que la idea de que había gente que escondía las experiencias más importantes, más íntimas, más chocantes de sus vidas, en lugar de compartirlas con sus familiares, o por redes sociales, o a través de algún otro foro público, les resultaba perturbadora.

El mundo en el que vivían no podía ser más distinto de aquel otro donde mi madre y su hermana hablaban en italiano cada vez que mencionaban algún asunto familiar que no querían que nosotros, los chicos, supiéramos (aunque gracias a haber aprendido algo de latín en la escuela, no me sorprendió del todo que mi tía Jean dejara a mi tío Joe).

Cuando no se deja nada sin decir, nunca se para de hablar. El silencio es expulsado junto con los secretos que guardaba. Pero a medida que más y más tipos de secreto van desapareciendo ante el escrutinio público, hay uno en particular que, gracias a Internet, es más común hoy que en ninguna otra época.

Onora O'Neill abordó este otro cruce entre lo secreto y el silencio en una entrevista de 2013 con Josh Booth, donde, entre varias cosas más, se habló de la regulación del anonimato en la web. La identidad del autor de un posteo anónimo, claro está, es un secreto; escribir anónimamente —si jugamos un poco con un término elaborado por Martin Heidegger y Jacques Derrida— es escribir bajo tachadura. Y las tachaduras, como las lagunas, son momentos mudos en un texto. Si al buscar el nombre del autor no encontramos más que silencio, podríamos definir el anonimato no solo como un secreto sino como un silencio también. Aunque ella reconoce casos en los que el anonimato es defendible, O'Neill sostiene que por lo general es antidemocrático:

El debate es interactivo y por ende tiene elementos que lo hacen corregible. Cuando no sabemos de dónde viene la voz del otro lado, o siquiera si es una voz sola, cuando no sabemos si nuestros comentarios están siendo editados y transmitidos de diversas

maneras por algunos canales y no por otros, cuando no sabemos cómo se difunde lo que decimos… creo que todo eso muy probablemente terminará socavando en gran medida la democracia. Además, no sabemos qué intereses representan los comentarios si ignoramos su fuente. O quién está pagando por qué. Esas son cuestiones muy básicas a la hora de considerar qué pueden contribuir los medios a la democracia. Mi percepción es que el anonimato liso y llano probablemente no se considerará aceptable, y sin lugar a dudas no contribuirá a la democracia [103]

.

Otra forma de anonimato aún más interesante surgió en Europa en 2014: "El Tribunal de Justicia de la Unión Europea dictaminó que el 'derecho al olvido' era tan importante que Google y otras empresas de buscadores de Internet podían verse obligadas a borrar enlaces incluso si la información en cuestión era cierta y de conformidad con la ley" [104]

.

Como el fallo deja en claro, el derecho al olvido se unía a otros derechos fundamentales de todo ciudadano de la Unión Europea. En su justificación de la medida, el tribunal pondera el efecto que tiene aquí un motor de búsqueda:

El Tribunal de Justicia pone de relieve, en este contexto, que un tratamiento de datos de carácter personal efectuado por el gestor de un motor de búsqueda permite que cualquier internauta que realice una búsqueda a partir del nombre de una persona física obtenga, a través de la lista de resultados, una visión estructurada de la información relativa a esa persona que circula en Internet. El Tribunal de Justicia señala también que esa información afecta potencialmente a una multitud de aspectos de la vida privada y que, sin dicho motor de búsqueda, tales aspectos no se habrían

interconectado, o solo habrían podido interconectarse con grandes dificultades. Los internautas pueden establecer así un perfil más o menos detallado de las personas buscadas. Por otra parte, el efecto de esta injerencia en los derechos de la persona se multiplica a causa del importante papel que desempeñan en la sociedad moderna Internet y los motores de búsqueda, los cuales confieren ubicuidad a la información contenida en las listas de resultados. Dada su gravedad potencial, el Tribunal de Justicia considera que esta injerencia no puede justificarse por el mero interés económico del gestor del motor de búsqueda en el tratamiento de los datos [105]

.

El olvido también es un silencio, si no un secreto. Para los europeos, por lo menos, el olvido ahora se cuenta entre sus derechos, y mediante ese derecho pueden tratar de mantener en secreto lo que se ha hecho público. Quizá ser olvidados sea el máximo secreto al que podamos aspirar hoy.

Pies de página

71

. Henri Cartier-Bresson, The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers, trad. de Diana C. Stoll, Nueva York, Aperture, 1999, p. 79.

72

. Roland Barthes, Camera Lucida, trad. de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981, p. 6. [Versión en castellano: La cámara lúcida, trad. de Joaquín Sala-Sanahuja, Barcelona, 1995].

73

. Michael Polanyi, “What Is a Painting?”, The American Scholar 39 (otoño de 1970), p. 664.

74

. Barthes, op. cit., pp. 5-6.

75

. Beaumont Newhall, The History of Photography, edición revisada, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964, p. 71.

76

. Rainer Maria Rilke, “Some Reflections on Dolls”, en Where Silence Reigns: Selected Prose, trad. de G. Craig Houston, Nueva York, New Directions, 1978, pp. 46-47. [Versión en castellano: “Muñecas. Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel”, trad. de Daniel Mesa Gancedo, en Salina. Revista de lletres, nº 13, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 1999].

77

. E. T. A. Hoffmann, “The Sandman”, in Selected Writings of E. T. A. Hoffmann, Vol. I, ed. y trad. de Leonard J. Kent y Elizabeth C. Knight, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, p. 156. [Versión en castellano (aquí citada con ligeras modificaciones): El hombre de arena, trad. de Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros, Madrid, Valdemar, 2007].

78

. Sigmund Freud, The Uncanny, trad. de David McLintock, Harmondsworth, Penguin, 2003, pp. 147-148. [Versión en español: “Lo ominoso”, en Obras Completas, trad. de José L. Etcheverry, Tomo XVII, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1986].

79

. Freud, op. cit., p. 159.

80

. Hoffmann, op. cit., p. 161.

81

. Hoffmann, op. cit., p. 162.

82

. Hoffmann, op. cit., p. 154.

83

. Hoffmann, op. cit., p. 158.

84

. Hoffmann, op. cit., p. 163.

85

. Walter Benjamin, “Old Toys: The Toy Exhibition at the Märkisches Museum”, en On Dolls, ed. de Kenneth Gross, Notting Hill Editions, Kindle Edition, posición Kindle 1059-1071, 20 de noviembre de 2012. [Versión en castellano: “Juguetes antiguos”, en Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes, trad. de Juan J. Thomas, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989].

86

. Marina Warner, “On the Threshold: Sleeping Beauties”, originalmente en Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century, Oxford, Oxford University

Press, 2006; aquí citado de On Dolls, posición Kindle 1235-1241.

87

. en.wikipedia.org/wiki/Marie_Tussaud

88

. Warner, op. cit., 1457-1458.

89

. Bruno Schulz, “Tailors’ Dummies”, en The Street of Crocodiles, trad. de Celina Wieniewska, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 65. [Versión en castellano: “Los maniquíes”, en La calle de los cocodrilos, trad. de Ernesto Gohre, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982].

90

. L. Frank Baum, Ozma of Oz, en The Wizard of Oz: The First Five Novels, Nueva York, Fall River Press, 2013, pp. 325-26. [Versión en castellano: Ozma de Oz, trad. de Marcial Souto, Madrid, Ediciones Maeva, 2002].

91

. Charles Baudelaire, “Morale du joujou”, publicado por primera vez en Le Monde littéraire el 17 de abril de 1853, incluido luego en L’ Art romantique (1869), trad. al inglés de Paul Keegan, en Essays on Dolls, ed. de Idris Parry, Harmondsworth, Penguin, 1994; aquí tomado de On Dolls, ed. Kindle, posición Kindle 345-353. [Versión en castellano: “La moral del juguete”, en Cómo paga sus deudas un genio, trad. de Matías Battistón, Buenos Aires, Interzona, 2016].

92

. Hans Bellmer, citado en Peter Webb y Robert Short, Hans Bellmer, Nueva York, Quartet Books, 1985, p. 29.

93

. Robert Hughes, The Shock of the New, Nueva York, Knopf, 1981, p. 252.

94

. Bessie Dendrinos y Emilia Ribeiro Pedro, “Giving Street Directions: The Silent Role of Women”, en Silence: Interdisciplinary Perspectives, ed. por Adam Jaworski, Berlin, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 215-38. Todas las citas relacionadas con este estudio en mi texto pertenecen a esta fuente.

95

. bit.ly/3b9hZOo

96

. bit.ly/2OoPYst

97

. bit.ly/2UmnxPG

98

. bit.ly/2GQEkCw

99

. Silence: A Thirteenth-Century French Romance, trad. al inglés de Sarah Roche-Mahdi, East Lansing, Michigan State University Press, 2007, pp. XI-XII.

100

. Jenny Nordberg, “Afghan Boys Are Prized, So Girls Live the Part”, The New York Times, A1, 20 de septiembre de 2010. Visto el 21 de marzo de 2015. nyti.ms/2UwUJEf

101

. Serie de conferencias radiales impartidas cada año por distintas figuras de renombre, difundidas por la BBC. El nombre fue elegido en honor a Lord Reith (John Reith, Primer Barón Reith, 1889-1971), primer director general del servicio de radiodifusión británico. Las conferencias de O’Neill se publicaron en A Question of Trust: The BBC Reith Lectures, Cambridge University Press, 2002. [N. del T.]

102

. John Thornhill, “How can we defeat terrorism if all the trust has gone?”, Financial Times, 23 de agosto de 2013.

103

. Josh Booth, “Power and publication: an interview with Onora O’ Neill”, King’s Review, 28 de octubre de 2013.

104.

Consejo editorial, “Ordering Google to Forget”, The New York Times, 13 de mayo de 2014. Visto el 22 de marzo de 2015 nyti.ms/36TvmyH

105

. Tribunal de Justicia de la Unión Europea, “Sentencia en el asunto C-131/12: Google Spain, S. L., Google Inc./Agencia Española de Protección de Datos, Mario Costeja González”, Luxemburgo, Comunicado de Prensa nº 70/14, 13 de mayo de 2014. Visto el 21 de marzo de 2015. bit.ly/36YaTZv

[Versión en castellano, vista el 20 de enero de 2020: bit.ly/3b6X66q

].

V

14. El futuro del silencio

Escribo esto sentado en un café. Un televisor, acurrucado en un estante esquinero muy arriba en la pared, no deja de emitir su cháchara sobre el tiempo de hoy, el tráfico en las rutas de la zona y de los homicidios de anoche. Aunque todavía es temprano, en los parlantes resuena un estruendoso solo de saxofón, un jazz disonante. Los celulares apoyados en casi todas las mesas hacen un ruidito para avisar que llegó un mensaje de texto cada dos por tres. Un tipo barbudo detrás del mostrador está moliendo granos de café; una máquina expreso descarga con un silbido espuma de leche en una pequeña cafetera; una heladera se enciende y se apaga con un zumbido. Yendo de mesa en mesa, una chica mete ruidosamente los vasos y platos sucios en una bolsa de plástico. A mis espaldas, un hombre habla por teléfono con su abogado de aplazar una citación que estaba programada para hoy más tarde. Aunque apenas sea marzo, el aire acondicionado ya rezonga en la ventana de la otra punta del local. Alguien abre la puerta, y varias bocinas, sirenas y una alarma de auto a una cuadra aumentan la cacofonía de este santuario de la lectura, la escritura y la charla tranquila.

Saco una National Geographic del pequeño anaquel donde antes había una estufa. Es de hace cuatro años, y el primer artículo extenso deplora que la vida marina en el fondo del océano se vea trastocada por el ruido de los humanos. Me entero entonces de que en 2009 la Corte Suprema de los Estados Unidos falló a favor del ruido:

La decisión de la Corte protegía el derecho de los buques militares a probar sistemas sonares para detectar submarinos, cuyos intensos pulsos sonoros han sido vinculados a varios encallamientos de ballenas. Pero la armada no es el único villano. Las petroleras tienen barcos con cañones de aire comprimido que descargan a toda hora, tan potentes que pueden ubicar petróleo enterrado bajo el lecho marino y ser oídos cientos de kilómetros a la redonda. Los proyectos de construcción submarina plantan pilotes en el fondo del

mar y lo agujerean con explosivos.

Sigo leyendo hasta llegar al final del artículo:

Casi todos los días, dice Christopher W. Clark, director del programa de investigación de bioacústica de Cornell University, el área costera donde las ballenas pueden oírse entre sí se reduce a solo un 10 o 20% de su extensión natural.

Clark estudia las ballenas francas glaciales, hoy en peligro de extinción, cuyo hábitat incluye transitadas rutas marítimas del puerto de Boston. En 2007 instaló con sus colegas una red de grabadores en el lecho marino y de boyas automatizadas para la detección de sonido en la bahía de Massachusetts. Luego de tres años seguidos de grabación, compilaron todo un "balance de ruido" submarino. Las animaciones en color de los datos muestran cómo los llamados de las ballenas francas prácticamente desaparecen cuando pasan los barcos. "La red social de las ballenas colapsa y se reconstituye una y otra vez", señala Clark. Incapaces de comunicarse, a las ballenas les cuesta encontrar a las demás, y pasan más tiempo solas. [106]

Cierro la revista y veo la temática del número anunciada en estrepitosas mayúsculas entre los marcos amarillos de la tapa: "Una población de siete mil millones. Cómo cambiará tu mundo". Pero sigo pensando en todas esas ballenas francas, llamando inútilmente en busca de compañía en las ruidosas profundidades del Atlántico.

¿Cuál es el futuro del silencio, entonces?

Mucho me temo que más ballenas solitarias.

Pies de página

. Leslie Allen, “Drifting in Static”, National Geographic 219, n.º 1 (enero de 2011), p. 33.

Índice

Primera parte

1. ¿Qué es el silencio?

Segunda parte

2. Vender silencio

3. En busca de silencio

4. Silencio versus soledad

5. Silencios voluntarios

Tercera parte

6. La representación del silencio

7. Lectura silenciosa

8. Silencio en el escenario

9. Lo indecible

Cuarta parte

10. El momento silenciado

11. El silencio de las muñecas

12. El silenciamiento

13. Silencios y secretos

Quinta parte

14. El futuro del silencio

Tapa

Inicio de lectura

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

121

122

123